

**Paloma CASTRO GUTIÉRREZ**



**SONETOS DE JUAN DE LA CUEVA.  
EDICIÓN CRÍTICA.**

Máster Universitario en Literatura Española  
Departamento de Filología Española II  
(Literatura Española)  
Facultad de Filología

Curso Académico 2014-2015  
Convocatoria de Septiembre

Tutor: D. Álvaro ALONSO MIGUEL  
Fecha de defensa: 30/09/2015  
Calificación: 9.5



# **SONETOS DE JUAN DE LA CUEVA. EDICIÓN CRÍTICA.**

**Dña. Paloma CASTRO GUTIÉRREZ**

## **Resumen**

El presente trabajo de investigación aborda el estudio de la producción lírica de Juan de la Cueva en sonetos, siguiendo la edición impresa en Sevilla en el año 1582. Aborda un estudio que va desde la biografía del autor hasta sus testimonios literarios y sus relaciones con otros poetas. Además se incluye la descripción tipobibliográfica de dicho impreso y el estudio profundo de la lengua poética del autor. La segunda parte incluye la edición y transcripción de los sonetos junto a un aparato de variantes extraído de un testimonio posterior (1603) y un conjunto de notas aclaratorias al contenido de los sonetos.

## **Palabras clave**

Juan de la Cueva, sonetos, impreso, manuscrito, edición crítica, transcripción, estudio textual, criterios, variantes, Fernando de Herrera.

## **Abstract**

This researching project deals with the study of Juan de la Cueva's poetry and, specifically, his sonets, by taking as a model the printout edition done in Sevilla in 1582. It also deals with the study of the poet's biography as well as his literary texts and his relationships with other poets. Furthermore, it is included the typobibliography description of the printout edition and the deep study of Cueva's poetic language. The second part includes the edition and transcription of all the sonets as well as the system of variations removed from a later text (1603) and the clarifying notes related to the sonets' content.

## **Keywords**

Juan de la Cueva, sonets, printout, manuscript, critical edition, transcription, text studies, criterion, variations, Fernando de Herrera.

## DECLARACIÓN PERSONAL

D. / Dña **PALOMA CASTRO GUTIÉRREZ**, con NIF **16627904P** , estudiante del Máster Universitario en Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, curso 2014-2015, como autora de este documento académico, titulado ***Sonetos de Juan de la Cueva. Edición crítica***, y presentado como Trabajo Fin de Máster, para la obtención del título correspondiente,

### DECLARO QUE

es fruto de mi trabajo personal y que no copio ni utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones diversas, sacadas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Así mismo, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Madrid, a        de SEPTIEMBRE de 2015



*A la memoria de mi primo Asier*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
PARTE I: ACERCA DE JUAN DE LA CUEVA.....	9
1. Estado de la cuestión.....	9
2. Breve biografía del autor.....	10
2.1. Los años de juventud: entre Sevilla y Nueva España.....	10
2.2. Los últimos años.....	15
2.3. El círculo sevillano y la relación entre Herrera y Cueva.....	15
3. Testimonios poéticos de Cueva.....	19
3.1. La edición impresa.....	20
3.2. <i>Flores de baria poesía</i> en relación con las <i>Obras</i> de 1582.....	21
3.3. Los manuscritos autógrafos.....	22
4. Análisis bibliográfico de las <i>Obras</i> de 1582.....	24
4.1. Descripción del impreso <i>Obras de Juan de la Cueva</i> , Sevilla, 1582.....	26
PARTE II: BREVE APROXIMACIÓN A LOS SONETOS.....	29
5. La lengua poética de Juan de la Cueva.....	29
5.1. La sintaxis.....	29
5.1.1. Hipérbaton.....	29
5.1.1.1. Inversión mediante la anteposición o posposición.....	30
5.1.1.2. Disyunción.....	30
5.1.2. Repetición anafórica.....	31
5.1.3. El encabalgamiento.....	32
5.2. La métrica.....	32
5.2.1. El endecasílabo.....	32
5.2.2. La rima.....	34

5.2.3.La estructura del soneto.....	35
5.2.3.1.Sonetos bimembres.....	35
5.2.3.2.Estructura trimembre.....	37
5.2.3.3.Sonetos tetramembres.....	37
5.2.3.4.Estructura lineal.....	38

### PARTE III: ESTUDIO TEXTUAL

6. La ortografía de las <i>Obras</i> de Cueva en relación con Herrera.....	39
6.1.La reforma ortográfica de Herrera.....	39
6.2.La ortografía de las <i>Obras</i> de 1582 .....	40
6.2.1.. Criterios generales.....	40
6.2.1.1. Criterios en la grafía de algunas letras.....	40
6.2.1.2. Uso de mayúsculas y minúsculas.....	41
6.2.1.3. Diéresis y sinéresis.....	41
6.2.1.4. Elisión.....	42
6.2.1.5. Dialefa.....	42
6.2.1.6. Enclisis y locuciones.....	42
6.2.2. Acentos.....	43
6.2.3.Criterios vocálicos.....	43
6.2.4.Ortografía de las consonantes.....	44
6.2.4.1. Correlaciones.....	44
6.2.4.2. De otras consonantes.....	45
6.2.4.3. Otros grupos consonánticos.....	46
6.2.5. Formas verbales.....	46
6.2.6. Puntuación.....	47
7. Criterios de transcripción.....	47
8. Juan de la Cueva: un poeta áureo con variantes de autor.....	51
8.1.Variantes gráficas.....	53
8.2.Variantes de adición y cambio.....	53

8.2.1. Corrección del endecasílabo.....	53
8.2.2. Meras correcciones, fruto de una revisión posterior.....	53
8.3. Variantes sintácticas y de estilo.....	54
CONCLUSIÓN.....	55
BIBLIOGRAFÍA.....	56
SONETOS.....	60
NOTAS ACLARATORIAS AL CONTENIDO DE LOS SONETOS.....	117
ANEXO I	
AGRADECIMIENTOS	

## INTRODUCCIÓN

El objeto principal del presente Trabajo de Fin de Máster es la edición crítica de los ciento diez sonetos que forman parte del texto de Juan de la Cueva bajo el nombre de *Obras*. Podríamos situar su impresión en el año 1582 en Sevilla, por lo que puede ser considerado como cuerpo principal del estudio la edición de dichos sonetos, los cuales, además de constituir primera versión moderna de un corpus poético en su mayor parte inédito, ofrecen al lector la oportunidad de acercarse a la problemática que tantas veces hallamos en el campo de la crítica textual y que denominamos como “variantes de autor”; es decir, dos mismos textos ubicados en documentos distintos y que presentan diferencias el uno frente al otro como consecuencia de una cierta separación temporal entre ambos.

El testimonio que se toma como base es el impreso original de las *Obras* de 1582. El segundo testimonio al que se ha accedido para llevar a cabo el estudio de las variantes es el manuscrito autógrafo sevillano, fechado en 1603<sup>1</sup>. Dicho texto resulta fundamental en el desarrollo del aparato que figura junto a la transcripción del original.

Juan de la Cueva ha sido objeto de innumerables estudios por parte de la crítica, especialmente en lo referente a su corpus teatral. Sin embargo, aquellos que abordan su producción lírica son sumamente escasos<sup>2</sup> y, más aún lo son aquellas composiciones que alguna vez han visto la luz fuera del impreso original de 1582. Si a esta escasez de bibliografía unimos los innumerables interrogantes que genera la existencia de diversos testimonios de una misma producción, editar la poesía lírica de Cueva resulta una tarea ardua para el crítico, cuyo resultado no deja de ser un estudio plagado de hipótesis a la espera de que futuros trabajos acerca de la poesía sevillana de finales del siglo XVI arrojen una cierta luz.

De este modo, tal y como veníamos diciendo, la parte más importante del presente Trabajo de Fin de Máster la constituye sin duda alguna el corpus poético de los ciento diez sonetos que se encuentran al final del mismo. Sin embargo, y entre otras

---

<sup>1</sup> Del manuscrito C1 no he podido acceder al original (propiedad de la Biblioteca Capítular de Sevilla) debido al mal estado de conservación del mismo, razón por la cual se ha consultado una versión del mismo en microforma en la Biblioteca de la Universidad Complutense, signatura MF 1/5.

<sup>2</sup> Cf. “Estado de la cuestión” del presente estudio.

razones debido a la falta de bibliografía acerca del tema, se ha visto conveniente introducir un estudio preliminar previo más o menos detallado –atendiendo a las características del trabajo en sí– que facilite al lector la tarea de entender a un poeta que posiblemente le resulte desconocido.

Por razones obvias de espacio y tiempo, nos hemos visto obligados a reducir el trabajo a la simple dimensión textual, debiendo dejar de lado todo aquello referente a las fuentes previas o a la calidad literaria de dichos sonetos. El estudio, de este modo, constará de dos partes claramente diferenciadas, en cada una de las cuales se abordarán los siguientes aspectos:

- Parte I: Acerca de Juan de la Cueva. Constituida, en primer lugar, por un estado de la cuestión en el que se hará un breve repaso por todos aquellos artículos o estudios que de uno u otro modo han abordado la investigación en el campo de la poesía lírica de Juan de la Cueva. A continuación, se introducirá una breve biografía del autor con el fin de facilitar la comprensión de la obra de un poeta cuya vida y obra están tan estrechamente vinculadas como es el caso del nuestro, así como algunas pistas acerca de su relación con el entorno sevillano del momento y, de manera especial, con Fernando de Herrera, uno de sus más célebres coetáneos. Tras esto se ofrece un breve recorrido por los tres testimonios conservados en los cuales podemos encontrar alguna manifestación lírica de Cueva (*Flores de baria poesía*, *Obras* de 1583 y el manuscrito autógrafo de 1603 que citaremos como C1). Una vez expuesto el material fundamental con el que llevaremos a cabo la investigación, se ha resuelto introducir también un breve apartado en el que se hace referencia al estudio bibliográfico o material de la edición escogida como texto base (*Obras*), así como la descripción del mismo siguiendo el modelo instaurado por la Tipobibliografía Española.
- Parte II: La cuestión textual. Quizá se trate de la parte más extensa de todo el trabajo de investigación en cuanto al contenido. Por orden de redacción, se hará primero un recorrido por la lengua poética de Cueva en apartados que abordarán desde la ortografía (a la luz de la reforma ortográfica frustrada de Fernando de Herrera), sintaxis y métrica, tratando además de analizar todos estos aspectos de manera exhaustiva con el fin de definir lo mejor posible los posteriores criterios

de transcripción a adoptar en la labor de edición de los sonetos. A continuación se explicarán los motivos a favor y en contra de una transcripción más modernizadora o de otra más conservadora, todo ello previo análisis de las características intrínsecas de la lengua a editar, así como su localización espacio– temporal. Por último se abordará en un breve apartado el problema de las ya mencionadas variantes, la tipología de las mismas y la resolución de dicha dificultad.

Por otra parte, en lo referente a los sonetos y su edición crítica, se ha tomado la determinación de incluir en nota a pie de página todas aquellas variantes que el texto último (manuscrito autógrafo de 1603) ofrece con respecto al texto impreso de 1582.

Asimismo, se ha considerado de vital importancia añadir un breve pero exhaustivo aparato de notas aclaratorio, que hará referencia principalmente a aquellos conceptos, significados, referencias históricas o mitológicas que puedan suponer una dificultad añadida al lector a la hora de comprender la obra, así como aquellos ecos obvios con respecto a otras manifestaciones literarias (intertextos) que se haya visto oportuno resaltar, con el fin de contextualizar de una mejor manera la obra poética de Juan de la Cueva dentro de su propio momento histórico– cultural

El principal propósito de este trabajo, tal y como venimos diciendo, es la edición crítica de un corpus prácticamente desconocido que, a pesar de no tener un gran valor literario, resulta de gran interés como producto artístico de una época y un círculo literario concretos: nada menos que la Sevilla de finales del siglo XVI, en cuyos círculos cultos se movieron gran parte de los intelectuales que hoy conocemos por su importancia en numerosas disciplinas artísticas.

Junto a esto, el estudio a fondo de la lírica de Juan de la Cueva nos acerca a una mejor comprensión de la lírica culta española de finales del Renacimiento, en un momento floreciente en el que todos los reinos del país y sus cortes estarían a punto de ser testigos del paso a uno de los movimientos culturales de mayor repercusión para la historia de la literatura española: el Barroco.

A nivel individual, Cueva aporta también una gran serie de pistas fundamentales para el estudio de otros autores del momento, especialmente de Fernando de Herrera y la acogida de su renovación ortográfica dentro del entorno sevillano, así como el

panorama literario del México colonial de los primeros cien años tras el Descubrimiento. A este respecto no hay que olvidar el papel importantísimo que Cueva pudo desempeñar al ser posiblemente el responsable de dar a conocer el movimiento del Petrarquismo en toda Hispanoamérica, que daría lugar a escritores de la talla de Francisco de Terrazas.

Es por todo esto, y a pesar de los numerosos juicios de valor que asignan a la poesía lírica de Juan de la Cueva un papel muy secundario dentro de todo este panorama literario, por lo que merece realmente la pena llevar a cabo el estudio de este escritor que quizá pudo ser un poeta menor en su momento histórico, pero no cabe duda de que como testigo de ello desempeñó un papel totalmente protagonista.



## PARTE I: ACERCA DE JUAN DE LA CUEVA

### 1. Estado de la cuestión

Prácticamente toda la producción lírica de Juan de la Cueva continúa sin tener una edición crítica de fácil acceso al público, exceptuando quizá los catorce poemas que Reyes Cano incluyó en su volumen *La poesía lírica de Juan de la Cueva* (Sevilla, 1980), entre los cuales se encuentran diez sonetos, un madrigal, dos elegías, una sextina y una canción. Al margen de esta publicación y de algunos de los sonetos más conocidos, divulgados en estudios sobre la poesía del XVI, la mayor parte de las composiciones fueron editadas por Reyes Cano en el año 1983 con motivo de su tesis doctoral. Sin embargo, de este trabajo no se conserva ejemplar alguno accesible al investigador, ya que jamás fue llevado a la imprenta para darle forma de libro impreso. Es por esta razón que no puede ser tenido en cuenta, ya que no existe forma alguna de acceder a él<sup>3</sup>.

El resto de las composiciones que han llegado a ver la luz lo han hecho dentro de artículos de revista o monografías de difícil acceso, las cuales enumeraremos a continuación siguiendo un criterio estrictamente cronológico.

La primera de ellas es la obra magna de Gallardo *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, llevada a cabo entre los años 1776 y 1852. La entrada reservada en ella a Juan de la Cueva es la número 1960 ( 1968: II, 637- 736), y en ella cabe destacar que Gallardo habla del poeta bajo el nombre de “Juan de la Cueva de Garoza”, mientras que en los estudios más recientes ya se ha confirmado que su segundo apellido no era este, sino “De las Cuevas”. Se inicia la entrada con una breve descripción del impreso de 1582 así como una breve relación de los preliminares y las grafías empleadas por el autor sevillano, donde se da noticia del empleo de algunas letras como la “i” por la conjunción “y”, etc. A continuación se hace una relación de los

---

<sup>3</sup> De este trabajo únicamente se ha podido consultar la memoria elaborada por el autor con motivo de la defensa de dicha tesis doctoral; memoria que, sin embargo, resulta demasiado breve y confusa en lo referente a su contenido y que no incluye ninguna de las transcripciones de las obras. El único dato de interés que conocernos a través de este documento es el hecho de que Reyes Cano afirma haber adoptado un criterio puramente conservador para llevar a cabo las transcripciones; criterio del que se hablará de manera detallada más adelante en este trabajo.

dos manuscritos conservados, hoy fechados en 1603 y 1604 respectivamente, al primero de los cuales el autor del *Ensayo* no da fecha. Igualmente, entre las aportaciones del bibliógrafo, cabe destacar el apunte de que faltan veinte hojas al final del códice, así como el hecho de que, para Gallardo, “todo anuncia en este manuscrito ser original: correcciones, lardones, entrevenglonaduras e incluso la firma del autor” (1968: 670). A continuación se reproduce un total de catorce piezas preliminares (incluida la dedicatoria, prólogo y diversas elegías y sonetos del autor o compuestos por algunos de sus contemporáneos), sesenta y seis sonetos (algunos de los cuales ya aparecieron en el impreso de 1582, pero otros muchos resultan totalmente novedosos en el cartapacio), cinco epístolas (en concreto las siguientes: IV, VI, XIV, XVI, XV), y cinco elegías (III, VII, IX, X, XI).

El siguiente de los textos que nos interesa es el de F. A. Wulff de 1887; texto en francés que recibe el nombre de *Poèmes inédits de Juan de la Cueva publiés d’après des manuscrits autographes conservés à Sevilla dans la Biblioteca Colombina*. En él se reproducen un total de cuatro piezas completas según la versión del manuscrito de 1603 (madrigal 1, madrigal 2, elegía 9 y la dedicatoria), así como trozos de elegías, sonetos dedicados al autor, piezas preliminares o el prólogo de Diego Girón.

Tendremos que esperar hasta 1986 para ver de nuevo reproducidas alguna de estas piezas en un documento ajeno a las fuentes primarias conservadas; y lo encontramos en concreto en un artículo de J. Montero que recibe el nombre de “Otro ataque contra las *Anotaciones* herrerianas: la epístola «A Cristóbal Sayas de Alfaro» de Juan de la Cueva”. En él que se reproduce al completo este texto con el objeto de compararlo con la obra de Herrera a la que parece ser que Cueva atacó en su epístola bajo el pretexto del consuelo a su amigo Sayas de Alfaro por el desprestigio sufrido en los círculos sevillanos. No obstante, hablaremos más adelante y con mayor detenimiento acerca de este testimonio y el supuesto agravio hacia Fernando de Herrera. Sí resulta fundamental decir, sin embargo, que lo que Montero reproduce no son sino un total de 581 endecasílabos sueltos que en muchas ocasiones recuerdan a los versos de su coetáneo, el “poeta divino”.

En este mismo año 1986 encontramos un nuevo artículo, escrito esta vez por el autor que sin duda alguna más escritos ha consagrado a la lírica amorosa de Cueva a lo largo de toda su carrera: José María Reyes Cano. Bajo el nombre de “De las relaciones

entre Fernando de Herrera y Juan de la Cueva. La epístola «Tengo tan conocida la Fortuna», el investigador hace un breve recorrido por la supuesta amistad que existiría entre los dos poetas sevillanos, asunto del cual hablaremos extensamente a lo largo de las próximas páginas. Sin embargo, resulta especialmente sugerente porque en él Reyes Cano introduce al completo dicha epístola, la única que Cueva dedicó a su coetáneo y de la cual se desconoce si obtuvo alguna respuesta escrita.

Junto a esto, es preciso mencionar algunos de los trabajos más importantes en relación a la poesía lírica de Cueva, el primero de los cuales pertenece a F. Wulff y del cual hablaremos de forma más extensa en los apartados próximos del presente estudio. Del año 1899 con motivo del *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, el artículo de Wulff recibe el nombre de “De las rimas de Juan de la Cueva, primera parte”; el mismo que el poeta de Sevilla estableció como título al inicio del cartapacio manuscrito que hoy conocemos como C1.

La primera monografía dedicada por completo a nuestro autor vio la luz en el año 1973 de manos de R. F. Glenn, y bajo el nombre de *Juan de la Cueva*. En ella se consagra un capítulo completo a la poesía lírica, que realiza un recorrido de aproximadamente diez páginas a lo largo de los testimonios escritos de Cueva, preguntándose por primera vez el porqué de la reproducción de nuevo en 1603 de todos los poemas que ya habían visto la luz en 1582 (Glenn 1973: 109) sin cambiar ni una sola de las composiciones preliminares que ya figuraban en el impreso previo.

Otro de los trabajos que han salido a la luz en relación con nuestro autor, que tampoco introduce estrictamente ninguno de los poemas inéditos, es el de José Cebrián del año 2002; artículo que lleva por título “Juan de la Cueva en el Cancionero MS Span 56 de la Houghton Library”, en el que se da noticia, en primera instancia, de una atribución a Cueva en el cancionero *Versos varios* de principios del XVII. Sin embargo, lo que sí afirma el autor con total seguridad es que sí figuran en el manuscrito *Poesías varias* (o Manuscrito Span 56) dos composiciones que Cebrián asegura pertenecen a Cueva, ya que se reproduce muy fielmente la ortografía del sevillano. El primero de los poemas es de carácter manuscrito, y recibe el título de “Soneto a la muerte del rey Felipe III” (soneto CCCXXI en el manuscrito C1 de Cueva), mientras que el segundo se trata de una composición impresa bajo el nombre de “Elegía a la muerte de Doña Bárbara de la Cueva”. Estas dos apariciones puntuales eximen a Cueva, al menos en

parte, del total olvido al que parecía haber sido condenada toda su obra lírica hasta la llegada de Gallardo en 1776.

El último de los artículos de los cuales es preciso hablar en este estado de la cuestión que mencionaremos aquí por ser fundamental para el estudio de la lírica de Juan de la Cueva es el de Escobar Borrego del año 2009 “La obra poética de Cueva en el entorno sevillano: vínculos con Girón y Herrera”, en el que el autor defiende la enorme dificultad de reconstruir el perfil de un poeta oculto bajo tantos criptónimos como es el caso de nuestro autor. Se defiende de igual manera el hecho de que, sin lugar a dudas, la única pista que arrojan las numerosas variantes que C1 presenta con respecto a las *Obras* tan solo pueden confirmar que el proceso de creación de los sonetos fue sin duda un arduo camino de lima y perfeccionamiento estilístico, del cual hablaremos extensamente más adelante.

## **2. Breve biografía del autor**

### **2.1. Los años de juventud: entre Sevilla y Nueva España**

Juan de la Cueva nació en Sevilla alrededor del 23 de octubre del año 1543, fecha de la cual se conserva la partida de bautismo del poeta en la iglesia de Santa Catalina. Fue el quinto hijo de una familia de diez hermanos, todos ellos fruto del matrimonio del doctor letrado de la Inquisición de Sevilla Martín López de la Cueva, con Juana de las Cuevas, de quien se sabe que era al mismo tiempo hija de un médico hispalense. Pasó los primeros años de su vida en esta misma ciudad, dentro del hogar familiar de la calle Alhóndiga, colación de Santa Catalina. Al mismo tiempo, se inició en sus estudios humanísticos (lectura de clásicos, traducciones y ensayos poéticos) en el ambiente intelectual sevillano de Juan de Mal-Lara y, tras la muerte de este, del Maestro Diego Girón con quien mantuvo una estrecha relación, por lo que podemos decir que formó parte de la conocida generación de literatos sevillanos de la segunda mitad del XVI (Reyes Cano 1980: 30).

Escritor enormemente prolífico, cultivó prácticamente todos los géneros literarios que se conocían en la época. Aunque fue sin duda alguna el teatro el que le granjearía mayor notoriedad, su obra recorre desde las composiciones más convencionales como es el caso del cancionero petrarquista de las *Obras* hasta una

historia de su propia dinastía familiar, una poética o incluso poemas burlescos, romances o traducciones latinas.

El objeto literario de su obra lo encarna una enigmática mujer de quien poco sabemos, doña Felipa de la Paz (Felicía en algunos de sus poemas), acerca de la cual gran parte de la crítica ha señalado que no se trata sino de una dama ficticia cuyo único fin sería dar lugar a una poesía de corte italianista. Si realmente esta dama existió, debió de conocerla alrededor de 1567, fecha de despegue de toda su obra poética amoratoria bajo las directrices del código petrarquista. Podemos fijar este momento gracias a las referencias temporales –a veces confusas– de algunos de sus sonetos y epístolas, como la cuarta carta, enviada a su primo el Doctor Andrés Zamudio de Alfaro (Reyes Cano 1980: 30).

En relación con la existencia o no de la dama de Juan de la Cueva se ha generado una enorme controversia, acerca de la cual Prieto afirma que “la escasa personalidad del poeta sevillano en estas expansiones líricas, en las que es muy difícil encontrar la voz debida a su dama, hace muy dudosa la realidad poética de doña Felipa de la Paz. [...]. Cueva sigue a Felipa de la Paz porque sin la *donna* no se practica el petrarquismo...” (Prieto 1998: 503). Del mismo modo, Burguillo asegura que “no conocemos la identidad real de la dama, ni tenemos la seguridad de que existiera más allá de los versos de nuestro poeta, máxime cuando su presencia en ellos se muestra de un modo reiterado como un arquetipo de la amada petrarquista, carente de rasgos individualizadores” (Burguillo 2010: 32). Sea como fuere, se trata de un interrogante al que aún no estamos preparados para dar respuesta y, por lo tanto, debemos asimilar a Felipa de la Paz como puro objeto poético al que van dedicadas todas las composiciones amorosas del autor desde 1577 hasta las últimas en 1603.

Durante sus años de juventud, Juan de la Cueva, como ya se ha dicho previamente, participaría activamente dentro del amplio marco cultural sevillano, integrándose en él y asistiendo a las sesiones del mismo, al tiempo que cultivaba una serie de relaciones literarias y amistosas con otros poetas del momento, de las cuales encontramos numerosas evidencias en algunos de sus sonetos, canciones o epístolas. Ejemplo de esto son los dedicados al maestro Diego Girón (que sucedería a Enrique de Mal Lara tras su muerte en 1571 como centro en torno al cual se articulaba el grupo), Baltasar de Alcázar o al licenciado Francisco de Rioja.

Sin embargo, el 14 de mayo del año 1574 acontece un hecho decisivo en la vida de Cueva, ya que en esta fecha el poeta embarcó en Sevilla rumbo a las Indias de Nueva España junto con su hermano el Inquisidor Apostólico Claudio, quien al parecer reunía grandes aspiraciones para hacer carrera eclesiástica en el México colonial. Su desembarco tuvo lugar en el puerto de Veracruz en septiembre del mismo año, fecha conocida por las numerosas cartas y relaciones que la presencia de Claudio de la Cueva iba dejando tras de sí, en las que además se le califica de “humilde y virtuoso, sirve bien su oficio y muestra habilidad...” (Cebrián 1991: 19). Sin embargo, parece ser que tales elogios no terminaban de ajustarse a la realidad, ya que el canónigo demostró pronto ser más bien polémico y ambicioso. Sea como fuere, fue tempranamente designado en el cargo de racionero de la catedral de México, puesto de suma importancia, de forma especial si se tiene en cuenta la juventud del Inquisidor.

Es lógico suponer que en esta aventura, Juan de la Cueva llevó consigo parte de su obra poética ya creada, labor que continuó durante sus años de estancia en Nueva España. Se implicó en los círculos literarios allí establecidos, y debió conocer en este momento a Francisco de Terrazas. En este contexto, la presencia de Cueva sería fundamental para importar los usos poéticos sevillanos, de forma especial los configurados bajo el código petrarquista. La influencia del hispalense en Terrazas tuvo pues que ser fundamental en lo que a la carrera literaria del poeta mexicano se refiere (Bustos 2003: 8). Es precisamente durante estos años, concretamente en 1577, en los cuales podemos fechar el anónimo manuscrito de *Flores de baria poesía*, razón por la que una gran parte de la crítica lo ha señalado como posible autor del mismo, aunque hoy sabemos que Cueva no pudo ser autor directo del texto, ya que su vuelta a Sevilla debió producirse durante el primer tercio de 1577. Desconocemos las razones que lo movieron a abandonar el Nuevo Mundo dejando allí a su hermano Claudio, pero todo parece apuntar a que el poeta nunca se acostumbró a la vida de Nueva España, tal y como queda manifiesto en algunas de sus composiciones. Cueva solicitó la licencia de regreso en el año 1575 y, del mismo modo que no se conocen las causas de esta petición, se desconoce asimismo la razón de que no la ejerciera hasta 1577.

## 2.2. Los últimos años

A su regreso a Sevilla comenzó Cueva una intensa labor literaria, hasta el punto de que se sabe que, en 1579, algunas de sus obras dramáticas estaban siendo representadas en la ciudad. El primer volumen de sus *Tragedias y comedias* vio la luz precisamente en el año 1583, cuya segunda edición fue publicada en 1588, ambas en casa de Juan de León. La segunda parte de esta misma obra se editó al parecer en el año 1595, pero no se sabe si llegó a imprimirse. Sin embargo, fecha fundamental para nuestro estudio es el año 1582, en que sale a la luz la edición de sus *Obras*. *La conquista de la Bética* se imprime en 1603, y de nuevo hay que señalar este año, así como el siguiente, 1604, como fechas de suma importancia para su obra poética, ya que es el momento en que podemos situar los dos manuscritos autógrafos que conservan toda la obra poética del autor.

Estos años de prolífica actividad creadora se ven interrumpidos, sin embargo, por dos viajes muy difíciles de situar en el tiempo: el primero de ellos a Aracena, en la serranía de Huelva, en el cual se dedicó a la vida placentera del campo siguiendo el conocido tópico de “menosprecio de la corte y alabanza de la aldea”, del cual quedan vestigios en la Epístola 3 dirigida a Francisco de Pacheco y Guzmán (Reyes Cano 1980: 82). El segundo viaje importante tendría lugar hacia finales de 1591 o principios de 1592, y de cuya existencia sabemos gracias a que Gallardo hablaba de él en su *Ensayo*. El motivo del viaje fue de nuevo el nombramiento de su hermano Claudio Visitador e Inquisidor Apostólico del Santo Oficio en las islas Canarias, período durante el cual el poeta continuó con una activa labor literaria, cuyo fruto fueron numerosos poemas en algunos de los cuales vemos repetirse sus constantes obsesivas: el recuerdo nostálgico de su urbe natal, el temor a los enemigos y detractores y el amor incondicional por Felicia. 1595 es el año en que regresa a Sevilla.

Sus últimos años transcurrieron en la ciudad manchega de Cuenca, a donde se trasladó en torno a diciembre de 1606 o abril de 1607 de nuevo con su hermano Claudio. La actividad literaria continúa ininterrumpidamente, ya que por estas fechas escribe su famoso *Exemplar poético* (1606), además de los *Cuatro libros de los inventores de las cosas*, tras los cuales decrece enormemente su actividad literaria. Parece ser que se dedicó por entero a la corrección de sus obras, ya que fruto de esta labor vio la luz, en 1609, una nueva edición del *Exemplar poético*. Este periodo finalizó

con la muerte de Claudio, acaecida el 27 de abril de 1611, tras la cual Juan de la Cueva partiría en un último y definitivo viaje rumbo a Granada, ciudad donde se trasladará a vivir junto con su hermana Juana y el esposo de esta, el doctor y fiscal Sancho Verdugo, y donde habría de vivir hasta el día de su muerte (Cebrián 1991: 20).

### 2.3. El círculo sevillano y la relación entre Herrera y Cueva

Hace ya muchos años que se ha puesto en duda la existencia en Sevilla de una escuela poética al uso, es decir, con un determinado líder y su grupo de continuadores sujetos a una cierta normativa u obra dictada por éste. Para Reyes Cano (1980: 37) quizá no existiera una escuela en el sentido estricto de la palabra, pero a pesar de todo es evidente y probada la existencia de todo un grupo que participó del mismo ambiente literario; poetas con caminos próximos pero con distintas formas de concebir la poesía. Este grupo se configuraría en torno a las figuras de maestros como Mal Lara o Girón, aunque sin duda Herrera debió de ser considerado como el máximo exponente del grupo aún en vida de todos ellos.

De entre los numerosos trabajos que han abordado el estudio de la poesía hispalense de finales del siglo XVI en relación con esta suerte de “academia sevillana” encontramos que la mayor parte se han encaminado a esclarecer numerosas cuestiones referidas a la figura de Fernando de Herrera; sin duda el más célebre poeta de este círculo, hasta el punto de haber sido conocido –ya desde su tiempo– con el sobrenombre de “el divino”. Sin embargo, dentro de este marco algunos de ellos tratan además de arrojar luz sobre la relación existente entre este poeta y uno de sus contemporáneos más reconocidos –aunque no por su poesía– como lo es Juan de la Cueva.

En primer lugar es preciso apuntar que, fuera esta buena o mala, existió realmente tal relación entre ambos; relación de la cual han quedado numerosos vestigios poéticos en la obra de Cueva. De entre los preliminares de su edición de las *Obras* de 1582, cancionero petrarquista que vio la luz en casa de Andrea Pescioni, figura un soneto dedicado por el poeta divino a nuestro autor. Además, es precisamente Cueva quien dedica una epístola en su manuscrito de 1603 a Fernando de Herrera, que Reyes Cano editó por primera vez en 1986, además de dos referencias al poeta en las églogas IV y V, también incluidas dentro del mismo manuscrito. Por último, encontramos un loor en octavas por parte de Cueva a Herrera en su obra del *Viage de Sannio* (ca 1585).



Pero en ningún caso encontramos poemas laudatorios por parte de Cueva dentro de los preliminares de cualquiera de las obras de Herrera.

Sin embargo, todos estos testimonios resultan insuficientes si se tiene en cuenta que, en cierto modo, forman parte de una mera convención poética, y que apenas arrojan luz acerca de si la relación existente entre los dos poetas hispalenses fue realmente amistosa o se limitó a la simple cordialidad que exigía pertenecer a un mismo entorno. Para Reyes Cano (1986: 76) no existen dudas al respecto, ya que “es necesario insistir en cómo lo que unió a ambos hubo de ser más que lo que los pudo separar”. Para el crítico es más que evidente que en todas estas composiciones existe una clara admiración de Cueva por Herrera; recíproca en el ya mencionado soneto introductorio a las *Obras*. Otros autores, por el contrario, no participan de esta posibilidad, ya que para la mayor parte de la crítica la relación que existió entre ambos escritores rozó más bien la rivalidad y la envidia mutua.

En cierto modo, la imagen de Cueva ha quedado condenada a una suerte de “leyenda negra” que lo define como un hombre iracundo, envidioso, díscolo con respecto a su círculo de escritores contemporáneos y de mal genio (Reyes Cano 1986: 74). Para Escobar Borrego (2009: 35) este carácter se refleja a la perfección en las numerosas correcciones que Cueva llevó a cabo en su obra poética, que se explicarían desde el desencanto por la falta de éxito, ya que “debió de acompañarle durante su trayectoria un manifiesto descontento al contemplar que sus sueños y aspiraciones de ascenso no llegaban a cumplirse”. Entre ambos autores, por lo tanto, existió una cierta admiración, pero también un constante sentimiento de envidia y competencia recíproca, matizada mediante cortesías.

Las razones que avalan esta supuesta rivalidad entre ambos son sin duda numerosas. En primer lugar, es necesario hacer referencia a que tanto Cueva como Herrera publican sus respectivos cancioneros petrarquistas en el mismo año, 1582, y, además, en casa del mismo impresor: Andrea Pescioni. A esto hay que añadir un hito clave en la historia de Herrera que sin duda resultó decisivo para su lanzamiento al Parnaso: la publicación de las *Anotaciones*, que para Escobar Borrego (2009: 64) nacería como proyecto de grupo en que Cueva no se integró, pero sí participaron muchos de los escritores que pertenecían a los círculos literarios de la Sevilla del momento. Este abandono por parte de los eruditos —especialmente por parte de Mal

Lara, que fue precisamente quien animó a Herrera a llevar a cabo el proyecto sin contar en ningún momento con Cueva – se une a una rivalidad que quedaría también avivada por la ya existente entre los mecenas de ambos poetas, Juan Téllez de Girón y Enríquez de Rivera, conde de Gélvez.

Pero Cueva no guardó silencio ante tal situación. En la epístola dirigida a Sayas de Alfaro bajo el pretexto de consolarlo por unas “anotaciones” a uno de sus sonetos que los academicistas habían realizado y que no habían sido especialmente positivas para Sayas, subyace toda una crítica virulenta en forma de parafraseo intertextual de las *Anotaciones* herrerianas, tal y como destaca Montero (1986: 20). De este modo, Cueva retoma algunos versos prácticamente completos de esta obra y los rehace con un cierto tono burlesco que alude claramente a los procedimientos ortográficos divulgados con tanta insistencia por Herrera. El agravio contra Sayas de Alfaro se localiza además en “una academia”; alusión evidente a la casa- museo de Mal Lara, ya fallecido, en torno al conde de Gélvez con quien ya sabemos Cueva no guardaba una relación demasiado buena (Montero 1986: 20). Glenn, por su parte, afronta este ataque contra las *Anotaciones* desde el punto de vista meramente estilístico y no personal, argumentando que la causa sería probablemente la negación de Cueva a entrar en la ola de poetas adoctrinados que tendrían a Herrera como líder, y que compartían sus normas poéticas (1973: 31).

Sin embargo, tal y como Escobar Borrego hace notar, la situación quedó totalmente agravada en el momento en que Cueva comenzó a tener éxito como dramaturgo; momento en que, además, Herrera se encontraba inmerso en serios problemas económicos, lo que generó una mayor rivalidad potenciada por el poeta divino en los círculos hispalenses (2009: 60). De este modo Juan de la Cueva se vio relegado a los márgenes del Parnaso donde, desencantado, dedicaría todas sus obras a su hermano Claudio ante la ausencia de un verdadero mecenas. Dentro de las numerosas desavenencias que suceden en este periodo por parte de Cueva con algunos de los personajes importantes del momento, el dramaturgo pudo, sin embargo, encontrar una suerte de paz estoica en su retiro a la serranía de Huelva, del que hemos hablado con anterioridad.

Por lo tanto, podemos afirmar que, si bien Cueva parece haberse granjeado la rivalidad de muchos de sus contemporáneos –quizá por esta suerte de carácter irascible

que han destacado los últimos críticos— sí compartió con otros muchos una enorme amistad y afinidad poética, como es el caso de Diego Girón, quien sustituiría a Mal Lara a la cabeza de la academia sevillana tras la muerte de este (Escobar 2009: 60). En este sentido, tal y como afirma Reyes Cano, resulta muy difícil establecer una opinión unívoca acerca del grado de amistad o enemistad que existió entre ambos, ya que “lo que sabemos de las relaciones que mantuvieron se reduce a unos versos que se decían de forma más o menos velada” (Reyes Cano 1986: 73). Es, por tanto, una tarea compleja la de definir el perfil de un poeta bajo tal profusión de máscaras y criptónimos, y solo acertamos a conjeturar lo que posiblemente fue más complejo de lo que podemos llegar a conocer.

### **3. Testimonios poéticos de Cueva**

Podemos considerar que son tres los testimonios que hay que tomar en consideración a la hora de enfrentarse a la poesía lírica de Juan de la Cueva, factor que dificulta enormemente el estudio y selección de aquel que hoy podemos considerar estaría más cercano a la voluntad del autor. Junto a esto, es preciso añadir que también se plantean al editor serios problemas de delimitación.

El corpus poético de Juan de la Cueva, que vio la luz al completo por primera vez en 1582 en la imprenta sevillana de Andrea Pescioni, conoce un segundo momento (esta vez en forma de manuscrito autógrafo) en 1603, en que vamos a asistir a la reescritura de algunas de las composiciones, al tiempo que se suman al conjunto otras muchas de nueva creación. Pero existe un documento anterior a ambos, fechable concretamente en el año 1577 y, más sorprendentemente aún, de origen mexicano; cancionero de varios autores en que la aportación de nuestro poeta consiste precisamente en un total de 32 composiciones, de las cuales once reaparecen en los dos testimonios posteriores. A pesar de que ninguna de ellas ofrece variante alguna con respecto al impreso de 1582, sí plantean ciertos interrogantes, de manera especial aquellos que hacen referencia al por qué Cueva dejó fuera de manera definitiva, sin llegar a retomarlas nunca, veintiuna de esas composiciones, además de abrir la posibilidad de que la creación poética de nuestro autor se iniciase bastante antes de lo que de otra manera podríamos suponer<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Ver anexo I.

### 3.1. La edición impresa

1582 es el año en que aparece en Sevilla la edición de sus *Obras*, cuyo nombre completo es el siguiente: *Obras de Juan de la Cueva dirigidas al Ilustrísimo Señor Don Juan Téllez de Girón, Marques de Peñafiel*, en casa de Andrea Pescioni. Se trata realmente de una edición más que interesante, cuya descripción completa daremos más adelante. Sin embargo, y dejando a un lado los preliminares para centrarnos en el cuerpo del texto, es preciso recalcar de nuevo cómo en él Cueva deja fuera 21 de los poemas que figuraban en *Flores de baria poesía* y añade otros nuevos, estableciendo una clara división en tres partes según el contenido de las mismas, que atienden a las siguientes:

- *Sonetos, canciones y elegías*) se forma por un conjunto de 133 de composiciones en verso entre las que abundan los sonetos con un total de 110 (12 de los cuales ya habían visto la luz en el manuscrito de México), pero también se intercalan elegías (12), madrigales (2), sextinas (1) y canciones (8).
- *Églogas de Juan de la Cueva*: tres extensas piezas de carácter pastoril vinculadas con la tradición garcilasiana.
- *Llanto de Venus por la muerte de Adonis*: largo poema mitológico en octavas reales que retoma un tema literario que parece suscitar en Cueva un enorme como es el de la diosa Venus, puesto que encontramos también en el manuscrito C2 el poema mitológico de *Los amores de Marte y Venus*, muchos años más tarde<sup>5</sup>.

A partir de aquí se abren al editor una serie de interrogantes referentes a los distintos testimonios del autor y su naturaleza. Para Alonso (2002: 232) esta edición sería de carácter antológico, razón que explicaría el hecho de que no aparezcan en el manuscrito de 1603, aunque ya tuviese escritas algunas de las nuevas composiciones que más tarde introduciría C1 no figuren en ella. Sin embargo, esto no explica el por qué, aunque de las composiciones ya escritas en 1577 que conocemos gracias al manuscrito mexicano introdujera un total de doce por su intento de seleccionar aquellas

---

<sup>5</sup> Estas dos últimas partes no tienen cabida en el manuscrito autógrafo de 1603, sino en el que podemos fechar en 1604 y que Reyes Cano denominó C2.

que resultaran más importantes, el resto no aparecen en el cartapacio de 1603, que al parecer sí recoge la obra poética al completo que Cueva quería dar a conocer.

Acerca de las *Obras* como conjunto, es preciso dar unas breves pistas acerca de su carácter de cancionero petrarquista, al menos de la primera de las partes, ya que cumple los requisitos básicos para ser considerada como tal<sup>6</sup>. En el impreso se intercalan, entre otros, sonetos y canciones al más puro estilo de Petrarca. Además, todas las composiciones se consagran a una amada única, en este caso Felipa de la Paz o Felicia y, como detalle importante, encontramos algunos ejemplos de los llamados “sonetos aniversario”<sup>7</sup> aunque de disposición más caótica que en la obra de Petrarca, o del “soneto prólogo” con que se abre la obra, así como una “Canción a Diana” con que se cierra la primera parte y que sin lugar a dudas se trata de una evocación en cierto modo paganizada de la obra del predecesor italiano.

### 3.2. *Flores de baria poesía* en relación con las *Obras*

Como ya hemos dicho previamente, podemos fechar el anónimo manuscrito mexicano *Flores de baria poesía*, en el año 1577: se trata de un cancionero de varios autores en el cual Cueva ocupa un lugar privilegiado. De las 359 composiciones que en él aparecen (117 de ellas anónimas), 32 pertenecen a nuestro autor, cifra que lo configura como el segundo poeta, tras Gutierre de Cetina, con mayor número de apariciones. Esta es la razón por la que una parte de la crítica lo ha señalado como posible autor del mismo; sin embargo, parece ser que el verdadero organizador del cancionero habría sido Cetina, siendo Cueva tan solo su compilador. Para Prieto (1998: 460) ni Cetina ni Cueva serían los compiladores del mismo, sino un copista seleccionado por alguno de ellos. La afirmación de que Cueva no pudo ser el autor

---

<sup>6</sup> Para definir qué rasgos conformarían un cancionero de corte petrarquista resulta enormemente ilustrativo el manual de Prieto *La poesía española del siglo XVI* de 1998 (referencia completa en la bibliografía).

<sup>7</sup> La composición 15 de las *Obras* (24r-24v), que se inicia con los versos: “Fue mi alma en su dulce prisión puesta” cuenta el día en que se enamoró de Felicia; mientras todo Sevilla celebraba la fiesta de Viernes Santo. El poema 108 (90r-90v), que comienza con los versos “Cuando ardía en mí el juvenil brío” establece asimismo un eje temporal en que asegura que lleva enamorado de la dama un lustro, pero en el número 18 (26v-27r) de las *Obras*, es decir, una composición que ocupa un lugar muy anterior al 108, el poeta afirma que la adora desde hace “un lustro y tres estíos”.

directo de *Flores de Baria Poesía* viene garantizada por el hecho de que su vuelta a Sevilla debió de producirse durante el primer tercio del año 1577.

Del ya mencionado cancionero novohispano se conserva tan solo el primero de los cinco volúmenes que compusieron el conjunto. Es además uno de los más extensos compendios conocidos, y abarca composiciones que ocupan más de un tercio de siglo. Para Margarita Peña “difícilmente se encontraría otro cancionero misceláneo recopilado en tierra americana que ofrezca una visión más amplia de la poesía española de tendencia italianizante” (2004: 799). Los escritores que en él figuran son los poetas contemporáneos a Boscán y posteriores, junto con otros menos conocidos que llegarían al manuscrito posiblemente por relaciones de amistad con su compilador.

En concreto, la aportación de Cueva consiste en veintisiete sonetos, tres madrigales, dos odas, una elegía y una sextina. Según la afirmación de Margarita Peña, el punto que uniría a estos poetas con Cueva se encontraría en la práctica del petrarquismo en sus primeras poesías líricas.

Es el momento en que la crítica debe plantearse, por lo tanto, el origen de las nuevas composiciones de 1582. Reyes Cano afirma que las primeras proceden del manuscrito novohispano, a pesar de que no podemos asegurar si fueron concebidas antes del viaje a México o durante su estancia allí (1980: 115). Sin embargo, parece haber unanimidad entre los críticos, en el hecho de que, hasta el año 1577, Cueva debió de componer gran parte de esta producción durante su estancia en el Nuevo Mundo; producción que se publicaría posteriormente en la edición de 1582.

### 3.3. Los manuscritos autógrafos

A lo largo los años 1603 y 1604 Juan de la Cueva siguió ejerciendo una más que intensa actividad literaria, garantizada por la existencia de los dos únicos manuscritos autógrafos que hemos conservado del autor.

En 1603 podemos situar la fecha del primero de ellos, que recibe el nombre de *De las rimas de Juan de la Cueva, primera parte*. Este testimonio suscita aún hoy muchas dudas a los investigadores al no encontrar unanimidad entre su verdadero carácter, ya fuera de cartapacio o documento en que el propio escritor iría componiendo toda su obra a medida que la gestaba y retomaba algunas de las piezas anteriores; ya fuera de original de imprenta, es decir, texto perfectamente pulido y dispuesto para

entregar al impresor. Para Reyes Cano se trataría de un proyecto frustrado de edición recopilado con la clara intención de publicar posteriormente toda su obra poética (Reyes Cano 1980: 116).

Un año más tarde encontramos un nuevo documento primordial para el conocimiento de la obra completa de Cueva, que Reyes Cano denominó como C2. A pesar de que ninguna de las obras que encontramos en su interior resulta de relevancia para nuestro estudio, sí es preciso apuntar que contiene un total de 7 églogas, junto con otros textos como los *Amores de Marte y Venus*, el *Llanto de Venus por la muerte de Adonis*, la *Historia de la Cueva*, el *Viage de Sannio*, el *Exemplar poético*, la obra totalmente original que recibió el nombre *De los inventores de las cosas*, los poemas *Muracinda* y *Batalla de ranas y ratones* (en folios aparte), el *Coro Febeo de Romances Historiales* sin fechar y la *Oficina de Juan Ravisio Textor* (“traducida de lengua latina en española por Juan de la Cueva” y fechable en 1582, aunque parece ser que figura escrita en varias manos).

Por lo tanto, en estos dos manuscritos, Cueva recogió toda una producción que no llegó a publicarse pero que, al parecer, acompañó al escritor durante muchos años, a juzgar por el gran número de correcciones autógrafas que encontramos en ellos. Ambos códices recogen la obra poética completa del autor, e introducen 280 sonetos nuevos que no se conocían en las *Obras*.

El texto fundamental para nosotros es el llamado manuscrito C1 por Reyes Cano, fechado en 1603 en Sevilla y que, como ya hemos dicho previamente, recibe el nombre de *De las rimas de Ivan de la Cueva, primera parte*. Reproduce casi la totalidad de los poemas de 1582 (ocho de los cuales esta edición había tomado del manuscrito de 1577), además de una amplia producción en epístolas que, en ocasiones, aportan luz acerca de datos relevantes a nivel personal del autor, así como en la mejor comprensión de cómo pudieron haber sido las relaciones entre los miembros del círculo literario sevillano de finales del siglo XVI.

Sin embargo, hay un factor que prima sobre todo esto en la importancia del manuscrito de 1603, y es el hecho de que muchos de los sonetos que ya habían visto la luz en la imprenta de Andrea Pescioni figuran ahora con una gran cantidad de cambios y correcciones, ofreciendo al editor la posibilidad de cotejar un amplio número de variantes que, de otro modo, jamás habiéramos llegado a saber de su existencia. Esta

profusión de cambios y correcciones, que más adelante estudiaremos con detenimiento, aportan una clara certeza de la que no podemos dudar, y es el carácter perfeccionista de Juan de la Cueva con respecto de su obra poética, así como el arduo proceso de lima que parece haber llevado la composición de toda esta producción lírica de corte petrarquista.

#### 4. Análisis bibliográfico de las *Obras* de 1582

Resulta fundamental llevar a cabo este estudio bibliográfico puesto que la edición impresa de 1582 constituye a su vez el texto base para nuestra edición crítica de los sonetos de Cueva. Sin embargo, y antes de llevarla a cabo, es preciso hacer referencia a una observación que F. Wulff emitía en un artículo del año 1899, artículo que se abre con la siguiente cita: “El infortunado poeta, cuando preparaba en 1603 una colección de sus *Rimas Sueltas*<sup>8</sup> procedía en todo como si fuera a presentar al público no una reimpresión, sino una obra desconocida” (Wulff 1899: 143).

La tesis del crítico viene garantizada por el hecho de que Cueva resulta ser un poeta con una intensa actividad de intercambio epistolar, gracias a la cual ha llegado hasta nosotros un amplio número de quejas en que, constantemente, el autor transmite una sensación de insatisfacción y desengaño por causa de su obra poética, que nunca gozó de una gran acogida en los círculos cultos sevillanos. Todo esto llevó al crítico a pensar que quizá la desgracia de Cueva vino dada por otro acontecimiento, que él identifica como la prohibición de la circulación de las *Obras* de 1582. A nivel material, se explicaría de manera en cierto modo lógica ya que en los preliminares de la obra no figura ningún tipo de aprobación. A pesar de que Wulff aseguró no conocer las causas de tal prohibición, explicaría también así otros factores como el hecho de que el manuscrito de 1603 presente un número tan amplio de variantes (Wulff 1899: 144).

Sin embargo, y gracias a los trabajos posteriores de autores como J. Simón Díaz o Jaime Moll sabemos que esta apreciación no es del todo acertada. Tal y como pone de manifiesto Bouza en su monografía del año 2012 ocurre un caso similar con la edición de *El Quijote* de 1605, en la cual la aprobación no se colocó impresa en los preliminares, y que él mismo explica mediante la consideración de que los propios solicitantes podían recabar las censuras de los aprobantes para presentarlas ante el

---

<sup>8</sup> Se refiere al manuscrito C1, que recibe el nombre de *De las rimas de Ivan de la Cueva, primera parte*.



consejo, pudiendo hacerlas copiar para imprimirlas posteriormente junto con los preliminares (Bouza 2012: 124). Igualmente, afirma el autor que, “en términos generales, la existencia de las censuras de impresión en sí misma no parece haber sido demasiado cuestionada en el Siglo de Oro, al tratarse de una regalía la concesión de las licencias que pasaba por ellas” (2012: 128). Se trata por tanto de la misma situación en las dos obras que, sin embargo, sí incluyen entre sus preliminares tanto la licencia como el privilegio por diez años en el reino de Castilla.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, en 1899, año en que Wulff publica su artículo, tan solo se conocen dos ejemplares de las *Obras*, ambos en posesión de la Biblioteca Nacional de España, mientras que a día de hoy conocemos un total de ocho conservados en distintas bibliotecas de todo el mundo, tal y como detallaremos a continuación en la descripción del impreso.

#### 4.1. Descripción del impreso *Obras de Juan de la Cueva*, 1582.

**Cueva, Juan de la<sup>9</sup>:** *Obras de Iuan de la Cueva. Dirigidas al Ilustrísimo Señor don Iuan Téllez de Girón, Marqués de Peñafiel*. Sevilla. Por Andrea Pescioni, 1582, a costa de Francisco Rodríguez, Mercader de libros.

8º.-A-R<sup>8</sup> S<sup>4</sup>.-[1]2-135 f., 4 h., la última de ellas en blanco.- L. red y curs.- 17.5 pliegos.

*Erratas en sign.:* C2 (en lugar de D2), E5 (F5), G (H1, en algunos ejemplares), G3 (H3, en algunos ejemplares), k2 (K2), k3 (K3), k4 (K4), k5 (K5), L2 (M2) y A3 (R3).

*Sin marcar el lugar correspondiente a las h. sign.:* A4, B3, B4 y Q5.

*Erratas en foliación:* 3 (en lugar de 13), 19 (15), 24 (34), 35 (43), 44 (54), 94 (72, en algunos ejemplares) y 63 (93). *Sin marcar el lugar correspondiente a las págs.:* 136, 137, 138, 139 y 140.

Inic. grab. y tip.- Titulillos.- Con reclamos.- Texto en verso a 1 col.-

<sup>9</sup> La presente descripción se ha llevado a cabo tomando como modelo la llevada a cabo en el proyecto de la Tipobibliografía Española, especialmente la de Fernández Valladares *La imprenta en Burgos* (2006).

Esc. del impresor (Vindel, nº. 336).- Con grab. xil.-En el f. 4v marmosete xil. con decoración de cenefa en laberinto con motivos vegetales y geométricos.- En el f. 120 v grab. xil., enmarcado por doble filete, que representa a la diosa Diana vestida como guerrera, con arco y flechas y montada en su carro, tirado a su vez por dos mujeres. Sobre ellos, una luna con rostro, y abajo el escorpión zodiacal (símbolo de Escorpio).- En f. 10r, 12v, 61r, 69r, 74r y 94r florón tipográfico de cuatro piezas.- En f. 71v, 79v, 82r, 86r y 91v, banda xil. con motivos geométricos y vegetales en la parte inferior de la caja de escritura.

f.[I] r: *Portada:*

OBRAS DE | IVAN DE LA  
CVEVA. | DIRIGIDAS | AL  
Ilu | tri | simo Señor Don IVAN |  
TELLEZ GIRON. | Marques de  
Peñafiel. etc. | [Marca del impresor ] |  
CON PREVILEGIO | EN SEVILLA |  
¶ Por Andrea Pe | cioni. Año. I 5 8 2 . |  
A co | ta de Franci | co Rodriguez ,  
Mercader de Libros.

f. [1] v: *En blanco.*

f. 2 r-v: *Licencia y privilegio para el reino de Castilla concedido al autor por*

*diez años, firmado en Lisboa, a 15 de abril de 1582, por Antonio de Eraso.*

f.3 r-4 v: I V A N D E L A C V E V A, | Al Ilu|tri|imo |eñor D O N I V A N T E L L E Z | G I R O N , Marques de Peñafiel. &c. | (M<sup>4</sup>) V C H A S V E Z E S | con|idero Ilu|tri|imo |e|ñor ...

f. 5 r-6 v: ELMAESTRO DIEGO GIRON | al Letor. | (N<sup>5</sup>)O tienen nece|idad de age|na recomendacion las obras | de Ingenio ,...

f.7 r-8 v: *ELEGIA DEL DOTOR PERO GOMEZ* | A I V A N D E L A C V E V A. | E<sup>2</sup>Ne|ta Cueua de inmortal riqueza | |e encierran los de|pojos más glorio|os...

f.9 r: SONETO.De Rodrigo Suares | A<sup>1</sup>ltiuo Betis,tu |agrada frente | |aca vfano del agua cri|talina...

f.9 r-v : SONETO. del me|mo. | No |e quien deve a quien, divino Cueua | |i tu Felicia , que te dio |ugeto...

f.9 v10 r: S O N E T O,de Claudio dela Cueva. | S<sup>2</sup>I damos fê a lo que ven los ojos | para comprobación del |entimiento,...

f.10 r: S O N E T O de Fernando de Herrera. | A<sup>2</sup>L Canto de|te ci|ne , i voz doliente, | que |e quexa en el |acro E|perio rio,...

f.10 v-11r: IVAN DELA CVEVA A |u Libro ELEGIA | D<sup>2</sup>E cuantos as de |er reprehendido, | O Libro mio,i cuantos |in prudencia...

f.11 r-12 v: Al Ilu|tri|imo Señor D O N I V A N T E-| L L E Z G I R O N Marqs de Peñafiel.&c. | C<sup>2</sup>On los de|pojos del Citereo a| |alto | |algo ,gran Señor mio ,a recebiros...

f.12 v: S O N E T O ,al Zoylo . | S<sup>2</sup>Egun te agrada,acada vno aplicas | alabas necios,vituperas |abios...

f.3[=13] r-95 r: *Texto: [Cabecera a base de adornitos tipográficos] | [hoja acorazonada] S O N E T O S , C A N C I O -| N E S Y E L E G I A S | D E | I U A N D E L A C U E U A | S O N E T O . I . | (C<sup>4</sup>)Vātos oyran mis la|timas riendo , | cuādo mas mi dolor les repre|entē...*

f.94 v:*En blanco.*

f.95 r120 v: E G L O G A S | D E I V A N | D E | L A C V E V A. | EGLOGA. I. | Adon. Antonio. Manrique. | Alcion | Alcion. Cau|tino. | M<sup>3</sup>I Mu|a exercitada en las Montañas, | entre Ri|cos,y Arboles Vmbro|os,...

f. 121 r-135 v: LLANTO | DE VENUS | en la muerte de Adonis . | (E3)L

llanto acerbo i muerte dolorosa | el  
| entimiento triste i de | ventura,...

R8 r-S3 v: *Tabla alfabética de primeros  
versos: T A B L A.* |

S4 r y v: *En blanco.*

D'AGOSTINO. *DFLEXVI*, p. 335-342:  
No da noticia de tres de los ejemplares  
(Salamanca, Viena y Chicago).- SIMÓN  
DÍAZ. *BLH*, IX, n. 1782: solo da noticia  
de tres ejemplares: Londres, Escorial y  
BNE R/13333.- CCPB,  
CCPB000006996-5.- USTC, 335204.-  
GALLARDO. *Ensayo*, II, n. 1960.-  
ESCUDERO Y PEROSSO, n. 720.

CHICAGO (IL). *Newberry Library*, Spcl  
Y 722 .C907 [*Ex libris de la biblioteca  
del Barón Horace de Landau; ejemp.  
mútilo de las h. sign. A 4-5, S 1, y S 4*].-  
MADRID. *Nacional*, R-3267 [*Ejemplar  
con portada y primera hoja restaurada.  
Proc.: A. Durán. Encuadernación  
holandesa con puntas*]\*, R-1566 [*En  
hoja de guarda delantera: "Ex libris D.  
A. Mosty".*]\*, .- R-13333 [*Proc.:  
pascual de Gayangos. Encuadernación  
en tafilete rojo con orla de hierros  
dorados y el escudo de Don Pedro de  
Aragón, en ambas cubiertas, los cortes  
dorados y ¿rebordes? dorados en las  
páginas*]\*.- SAN LORENZO DE EL

ESCORIAL. *Monasterio*, 21-V-19(2º)  
[*Forma parte de un volumen facticio  
que contiene dos ejemplares más,  
correspondientes a las siguientes  
ediciones: la Glosa intitulada Segunda  
de moral... de Luis de Aranda (Granda,  
1575) y El arte poética en romance  
castellano de Miguel Sánchez de Lima  
(Alcalá, 1580). Ejemplar con huellas de  
humedad*].- LONDRES. *British Library*,  
C.57.k.- SALAMANCA. *Biblioteca  
Universitaria*, BG/11436.- VIENA,  
*Österreichische Nationalbibliothek*,  
38.Bb.39 PS [Accesible su reproducción  
digital completa<sup>10</sup>].†

---

10

URL: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ175704106](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ175704106)

## PARTE II: BREVE APROXIMACIÓN A LOS SONETOS DE CUEVA

### 5. La lengua poética de Cueva

#### 5.1. La sintaxis

Existe un amplio conjunto de recursos sintácticos prácticamente comunes al conjunto de los poetas de los siglos XVI y XVII, y que irán *in crescendo* a medida que avance el Renacimiento y se aproxime la lírica del Barroco. Se trata de juegos en el orden gramatical que requieren del ajuste de los versos a dicha sintaxis para aumentar la expresividad poética y las posibilidades de estos. Macrí (1972: 348), en su monografía *Fernando de Herrera* elabora un recorrido sistemático por todos los recursos empleados por este autor sevillano en cada uno de los testimonios poéticos conservados. Sin tratar de abarcar el estudio íntegro de la sintaxis de la poesía de Cueva, daremos a continuación noticia de los procedimientos encontrados en su poesía, procedimientos que también ocuparon un lugar importante dentro de la pluma de su coetáneo Herrera.

##### 5.1.1. Hipérbaton

Macrí explica el aumento de este recurso en la lírica herreriana a medida que transcurren los años mediante la siguiente cita: “la actitud cultista se hace naturaleza expresiva, espontaneidad regulada por un superior orden contextual” (1972: 348). De igual manera, encontramos en Cueva este progresivo aumento del recurso del hipérbaton desde el testimonio impreso de 1582 hasta el posterior manuscrito de 1603, donde el retorcimiento sintáctico, aunque leve, resulta apreciable en un momento decisivo de transición hacia el Barroco.

La edición de las *Obras* presenta, por su parte, múltiples ejemplos en los que el empleo del hipérbaton es sistemático para lograr una mayor expresividad poética. Este empleo, a su vez, está logrado mediante dos procedimientos claramente diferenciados: la anteposición o posposición del verbo a otros complementos oracionales, y la disyunción.

#### 5.1.1.1. Inversión mediante la anteposición o posposición del verbo

El grupo verbal en la poesía de Cueva muestra una total flexibilidad en cuanto a su situación dentro de la oración. Es por esto que podemos encontrarlo pospuesto a complementos que de otro modo se ubicarían tras él, tal y como ponen de manifiesto los siguientes ejemplos:

- “Al que sabe de Amor las mías ofresco” (s. 1, 3r): alteración del orden habitual V-ODirecto-OIndirecto a favor de la estructura OI-OD-V.
- “Al fin yo quiero el sueño descubriros” (s. 45, 48r): en este caso, incluso el Adjunto de Tiempo se antepone al verbo, dando lugar al siguiente orden: Adj-OD-V.
- “Pues no tiene otro bien Amor que darme” (s. 65, 60v): en este ejemplo el propio Sujeto divide el Predicado al posponerse al verbo principal, provocando una ruptura en él y dando lugar a la estructura V-OD-S.

Sin embargo, no solo el orden del verbo va a verse alterado en este empleo frecuente del hipérbaton, sino también de otros grupos sintácticos cuyo orden natural se ve invertido, como ocurre en los siguientes ejemplos:

- “De plazer ajeno” (s. 49, 49v), donde el complemento adjetival se antepone a su referente en lugar de seguirlo.
- “Más que canto dura” (s. 38, 43r), en el cual el segundo término de la comparación precede al primero, al contrario de cómo cabría esperar en un orden lógico de la sintaxis.

#### 5.1.1.2. Disyunción:

Macrí (1972: 350) define este procedimiento como “las funciones lógicas de la frase separadas por los respectivos nexos sintácticos”. Esta separación puede afectar a todos los integrantes de la oración: tanto verbos como sustantivos, adjetivos...

- “Que di crédito Amor, y le di entrada” (s. 4, 14r): en este caso, el nexo coordinado copulativo colabora en la anteposición del objeto a los dos verbos a los que complementa de forma argumental.
- “Veo un camino abierto, y uno cerrado” (s. 46, 48r- 48v): la disyunción viene dada por la separación de los dos adjetivos especificativos que, además, se

encuentran al mismo nivel en el plano sintáctico. Ocurre lo mismo con el ejemplo siguiente: “los que presente veo, y los pasados” (s. 67, 61v).

- “A la soberbia y rigurosa Iuno aplaca, y al gran Iúpiter la ira” (s. 9, 19r). En este caso la disyunción resulta un poco más compleja ya que se encuentra entrelazada con un hipérbaton que pospone el verbo a los Objetos (Indirecto primero, y luego Directo).

### 5.1.2. Repetición anafórica.

Se trata del recurso opuesto al que hasta ahora hemos abordado, ya que, en este caso, se prescinde de la eliminación o alteración del orden sintáctico en favor de la reiteración de una determinada palabra o grupo de palabras en dos o más versos u oraciones:

- “En ella estoy, y en ella alegre lloro” (s. 3, 3v). La repetición del complemento acentúa la carga semántica de persistencia ante el dolor que el amante sufre por no poder abandonar su situación.
- “En mi vano desconcierto, en mi ciega esperanza confiado/ en mi fe en Amor...” (s. 8, 19v): en este ejemplo, la constante aparición de la preposición que conforma un sintagma con función de adjunto de lugar incrementa de nuevo la sensación de persistencia ante la inamovible situación que el poeta pretende transmitir durante toda la obra.
- “Que di crédito Amor, y le di entrada” (s. 4, 14r). Aquí la anáfora se logra mediante la repetición del mismo verbo, que de alguna manera secuencia los acontecimientos que llevan al poeta a enamorarse y permitir ser herido por el veneno del dios.
- “Cuando os miro no os movéis a verme/ y si a verme os movéis, es a encenderme” (s. 44, 49v). Este se trata de uno de los más bellos ejemplos de repetición anafórica de todo el poemario, ya que, si bien en el primer verso el grupo ocupa el último lugar, en el siguiente lo encontramos en el primero, de manera que la anáfora contribuye a formar una preciosa antítesis que aumenta las posibilidades poéticas del soneto.

### 5.1.3. El encabalgamiento.

Para Oreste Macrí, el encabalgamiento “tiene en la lengua herreriana una función al propio tiempo rítmica y sintáctico–expresiva: rítmica en cuanto acentúa por contraste la *coniunxio* entre final del verso y comienzo del siguiente; sintáctica en cuanto al contraste, que cierra mayormente la continuidad rítmica” (Macrí 1972: 346).

Son innumerables los ejemplos de encabalgamientos que encontramos en Cueva, y que, además, afectan a todas las categorías gramaticales, rompiendo los grupos sintácticamente lógicos. De entre los muchos ejemplos que podemos hallar en las *Obras* destacamos los siguientes:

- “Que mis suspiros en mi oculto pecho/ estuviessen, cual sierpe en nudo estrecho” (s. 45, 48r-48v).
- “Desde aqueste lugar veo una senda/ estrecha, de altos riscos y jarales” (s. 8, 19v-20r).
- “El real sobrenombre de la guerra/ de España y Francia, que en pazes confedera” (s. 32, 38r).
- “Siempre en oscura niebla y llanto amargo/ vivo, dando mi vida desdichada/ vengança” (s. 18, 27r).
- “Señalé el amor y elegí el arte/ de Febo, dexé a Muerte y su fatiga” (s.58, 38r).

### 5.2. La métrica.

Del mismo modo que llevábamos a cabo con la ortografía y la sintaxis de las *Obras* de Juan de la Cueva, el presente apartado pretende ofrecer un breve pero completo estudio de la métrica de los sonetos del autor, desde la unidad más pequeña –el verso endecasílabo– hasta la mayor; la estructura del soneto, pasando por los cambios de rima que se pueden apreciar mediante el análisis el corpus completo de los poemas del autor.

#### 5.2.1. El endecasílabo

Tomando como modelo la diferenciación que Oreste Macrí lleva a cabo en su monografía, se han dividido los tipos de endecasílabos según cesuras y sinalefas. Tal y como afirma el autor, la cesura es principalmente melódica, ya que divide el verso en



dos partes aunque al mismo tiempo las une en un solo respiro de canto recitado (Macrí 1972: 356). Estas cesuras, sin embargo, no siempre tienen lugar en la misma sílaba, y es ahí donde entra en juego la diferenciación *a maiore* y *a minore*.

Por otra parte, este mismo endecasílabo se puede subdividir también según las posibilidades de sustitución de la tónica por la átona, y viceversa, en todos los pies excepto el último y el anterior a la cesura, dando como resultado la diferenciación entre endecasílabos con cesura aguda, llana o esdrújula.

Algunos de los versos cuentan además con un ingrediente adicional, que no es otro que la sinalefa que encontramos entre ambas partes, y que no se rompe aunque queden divididas por la cesura.

De este modo, encontramos dentro de la poesía de Juan de la Cueva los siguientes ejemplos de endecasílabos:

- *A minore* aguda  
“Si no es en mí y en quien causa mi tormento” (s. 16, 24v)
- *A minore* aguda con sinalefa  
“Cual a Faetón y a Ícaro atrevidos” (s. 2, 3v)
- *A minore* llana  
“Y por vengaros darme a mí vitoria” (s. 85, 72r)
- *A minore* llana con sinalefa  
“¿Qué bien espero o qué es lo que me niega? (s. 84, 71v)
- *A maiore* aguda  
“No sé qué es la ocasión ni qué os ensaña” (s. 11, 12v)
- *A maiore* aguda con sinalefa  
“De Febeo dejé a Marte y la fatiga” (s. 58, 56r)
- *A maiore* llana  
“Por castigarme y algo se retira” (s. 60, 56v)
- *A maiore* llana con sinalefa  
“Llévame mi desseo aquella parte” (s. 5, 14v)
- *A maiore* esdrújula

“Cuántos oirán mis lástimas riendo” (s. 1, 3r)

- *A maiore* esdrújula con sinalefa

“Yo solo enbuelto en lágrimas y enojos” (s. 102, 86r)

### 5.2.2. La rima

Podríamos afirmar que el esquema que Juan de la Cueva emplea en los ciento diez sonetos que componen la edición de las *Obras* impresa en Sevilla en el año 1582 se repite además de forma sistemática en cada uno de ellos. Esta afirmación viene apoyada de manera especial por el hecho de que todos ellos comparten un denominador común: la rima de los dos primeros cuartetos, que se repite a lo largo de todo el poemario sin excepción alguna. En los ciento diez sonetos que conforman nuestro corpus nos encontramos con que las dos primeras estrofas riman en consonante siguiendo un esquema fijo: ABBA ABBA; esquema que ya había sido previamente utilizado por casi todos los escritores petrarquistas.

Por su parte, los dos últimos tercetos sí ofrecen, numerosas excepciones. El esquema métrico que más veces se repite es el siguiente: CDE CDE, el mismo que con tanta abundancia encontrábamos en autores como Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega. Sin embargo, nos hallamos también en una cierta alternancia con otros cuatro esquemas, dos de los cuales aparecen con relativa frecuencia, mientras que de los dos últimos solo contamos con un ejemplo en cada caso. A continuación se exponen dichos esquemas con el consiguiente número de apariciones de cada uno y el porcentaje que ocupan en el corpus.

<b>Esquema métrico</b>	<b>Número de poemas en que aparece</b>	<b>Porcentaje de aparición</b>
CDE CDE	82	74,54%
CDC DCD	14	12,72%
CDE CED	12	10,9%
CDC EDE	1	0,9%
CDE DCE	1	0,9%

En cuanto a la naturaleza de las rimas, es preciso dar unos breves apuntes sobre el carácter de las mismas. En primer lugar, es necesario tener en cuenta previamente que, en el momento histórico en que Cueva lleva a cabo toda su obra poética, la rima aguda ha desaparecido prácticamente por completo del panorama literario debido a una enorme influencia de la poesía italiana y, tal y como apunta Alonso, “todo un trasfondo de teoría poética detrás de la rima” (2002: 38). Es precisamente Herrera uno de los que más habían teorizado a este respecto, razón por la cual no cabe extrañarse de que prácticamente todas las rimas de Cueva, conocedor de todos estos preceptos y continuador de algunos de ellos, sean de carácter llano, dejando de lado por completo las rimas oxítonas que tan desprestigiadas estaban en ese momento.

### 5.2.3. La estructura del soneto

Tal y como apunta Pérez- Abadín, prácticamente toda la lírica del siglo XVI responde a una división que ella misma propone en su obra acerca de Francisco de la Torre (1997: 137-92). Según esta clasificación semántica, sintáctica y retórica, existirían en principio los cuatro tipos de sonetos que exponemos a continuación.

5.2.3.1. Sonetos bimembres: cuya división se puede establecer en dos mitades: la primera, formada por los dos cuartetos, mientras que la segunda se compone de los dos tercetos finales. Alonso (2002: 39) señala algunas de las formas más frecuentes que esta estructura puede adoptar en la poesía del siglo XVI, y todas ellas están presentes dentro de la producción de Juan de la Cueva:

- Combinación de descripción (cuartetos) e imperativo (tercetos), como puede ser el siguiente ejemplo del soneto 26 de nuestro autor (32r-v):

Ligadas hebras con trença de oro  
qu'en red embueltas os mostráis al cielo  
hermoseando aquel lustroso velo  
con la púrpura y nieve que yo adoro.

¿Por qué, pues sois mi gloria y mi tesoro,  
n'os descojéys a dar algún consuelo  
al alma que de amor ardiente y celo  
se consume en la causa porque lloro?

Dad lugar que las rosas dexen verse

con la vena del oro matizadas:  
no estéis en red estrecha recogidas.

Contentaos ya de ver en mi emprenderse  
las llamas que lançais, que aun enlazadas,  
hazen el mesmo efecto qu'esparzidas.

- Comparación en dos términos, el primero en los cuartetos y el segundo (normalmente referente al poeta) en los dos tercetos. Este ejemplo lo podemos apreciar de forma clara en soneto 85 de las *Obras* (72r-v):

Si la lira de Febo conmovía  
la deidad de los dioses y a su acento,  
parava el mar y no soplava el viento  
y si a la celeste buelta suspendía,  
si de Orfeo la voz adormecía  
los dañados espíritus sin cuento  
y al rey del inferno al ayuntamiento  
tras sí con los demás venir hazía,  
¿por qué mi voz que a vos, señora, ofresco  
desecháis y deshaze el yelo frío  
del desamor sobervio que padesco?  
Que templar la ira al mar, al viento el brío  
menos será, señora, si meresco  
que os apliquéis a oír el canto mío.

- Antítesis entre el autor y el resto, ejemplo del cual sería el poema 102 (86r):

El labrador del yugo trabajoso  
desata el buei a la coyunda asido  
y repara el cansancio que a sufrido  
entregándose al sueño blando ocioso.

El caçador, que jabalí animoso  
o el fiero pardo el largo día a seguido,  
buelve al descanso a nadie defendido  
si no a mí, a quien es el cielo odioso.

Torna el soldado lleno de despojos

al dulce alvergue dando fin el día  
cuando descansan ombres y animales:  
yo solo enbuelto en lágrimas y enojos  
sin que se acabe la congoxa mía  
sufro el rigor de mis eternos males.

5.2.3.2. Estructura trimembre: tal y como afirma Alonso, esta clase de sonetos se caracterizan normalmente por dividirse en tres partes, la segunda de las cuales puede estar compuesta por la unión del segundo cuarteto y el primer terceto mediante una anáfora. Cueva cultiva también esta estructura, tal y como queda manifiesto en el soneto 48 de la edición impresa (49r):

Quiero que seas testigo, o Betis caro,  
de mi dolor, pues de mi bien lo fuiste,  
cuando de invidia y celo te encendiste  
de verme el día que costó tan caro.

Vísteme en aquel bien único y raro  
gozoso, alegre, cual jamás creíste,  
desechado de mi tormento triste,  
de ti triunfando y del Amor avaro.

Viste mi rostro envuelto en lazos de oro,  
entre rosas y nieve recreando  
el alma, con aquel divino aliento.

Pues viste todo aquesto; agora lloro  
aquel bien, aquel premio, y suspirando  
temo traer por ello el pensamiento.

5.2.3.3. Sonetos tetramembres, en los cuales cada una de las estrofas funciona con una autonomía relativa con respecto del resto. Es el caso del poema 36 de Juan de la Cueva (40v), que dice como sigue:

Amor de invidia de mi buena suerte  
me pone ante vos mesma una querella  
y de mí, que os adoro, se querella  
pidiendo que por ello me deis muerte.

Vos, a quien el rigor del brazo fuerte  
no espanta ni amedrenta el alma bella,  
dais la sentencia, y pronuncias por ella  
lo que a en entreambos en llanto nos convierte.

Amor mandáis que no se meta en esto,  
porqu'es inferior a vuestro mando  
y lo priváis de oficio en causa vuestra,  
a mí, que siempre viva en vuestro opuesto  
vuestras divinas partes contemplando  
y dellas dando al mundo clara muestra.

5.2.3.4. Estructura lineal que, para Alonso, implica que el poema forme una unidad proyectada hacia un final enfático o efectista (2002: 40). Dentro de la producción lírica del poema sevillano encontramos ejemplos como los siguientes (99, 85r):

¿Quién puede en un engaño sustentarse?  
¿Quién en un desamor vivir contento?  
¿Quién tiene en mal tan fiero sufrimiento  
sin darle el dulce fin, sin acabarse?

¿Quién puede de cuidado relevarse  
si dexa en su discurso el pensamiento?  
¿Quién puede ser ajeno de tormento  
si del Amor permite gobernarse?

¿Quién puede, si a los ojos da licencia  
repararse de llanto, y quién, sintiendo  
el mal que haze Amor, estar seguro?

¿Quién puede amando estar vivo en ausencia,  
y quién, si es desamado, vivir viendo  
su bien ser buelto en un destierro duro?

A modo de conclusión, por lo tanto, restaría decir que Cueva es un poeta que cultiva una amplia variedad de versos endecasílabos, pero también de rimas y distintos ensayos de estructuración de sus sonetos, dando lugar a un amplio corpus que destaca por lo variado del conjunto y por ser un ejemplo perfecto de la práctica literaria del Petrarquismo en la España de finales del XVI.

### **PARTE III: ESTUDIO TEXTUAL**

#### **6. La ortografía de Cueva en relación con Herrera**

##### **6.1. La reforma ortográfica de Herrera**

La reforma ortográfica iniciada por Fernando de Herrera de las labores, aunque fracasadas y a pesar de que no fue seguida de forma decisiva por el resto de escritores de la Península, marca sin duda un hito en la producción del autor y de algunos de sus contemporáneos. En el prólogo de Medina se encuentra la siguiente cita:

Primeramente, [Herrera] ha reducido a concordia las voces de nuestra pronunciación, con las figuras de las letras que hasta ahora andaban desacordadas, inventando una manera de escribir más fácil y cierta que las usadas, exponiéndose a ser aborrecido de todos... (Viñaza 1978: 50).

Entre 1572 y 1580, Fernando de Herrera llevó a cabo la elaboración de todo un nuevo sistema gráfico obediente al propósito —en cierto modo nebrijense— de construir una lengua nacional basada en la perfecta correspondencia de las letras del alfabeto con los sonidos, fundamentada dentro de la sociedad culta sevillana y que tenía como propósito la ordenación de la pronunciación en el resto de regiones de Castilla. Esta renovación consistía primordialmente en el acuerdo entre grafía fonética y etimológica (Macrí 1972: 437). De este modo, Herrera subordina la elección etimológica —la más culta y rara— a las razones de la sincronía institucional, para superar el concepto de la ornamentación recargada que ya había comenzado en otros países de la mano de intelectuales como Bembo en Italia o Ronsard en Francia. Es precisamente la revolución que Ronsard no se atrevió a llevar a cabo la que lanzó Herrera como defensa contra la descomposición y relajación del habla popular. Sin embargo, fue una empresa que quedó provincial y personal, basada en numerosas correspondencias con Las Casas o Valdés. A menudo se trató de escoger más que de innovar con un fin unificador, de tal manera que no se inventaron letras, sino que se trató de reducir el sistema de acuerdo entre imagen gráfica de la pronunciación vulgar y cultismo en el léxico (Macrí 1972: 441).

## 6.2. La ortografía de las *Obras*

Para llevar a cabo un análisis exhaustivo de la ortografía de Cueva en relación a la de su contemporáneo, se ha tenido en cuenta la monografía de Oreste Macrí, donde ofrece una amplia descripción de cada uno de estos fenómenos (1972: 432- 471). Con el fin de desentrañar el interrogante de si Cueva conoció y compartió estos criterios, han sido comprobados uno a uno sobre un corpus de ciento diez sonetos, que conforman todas las composiciones en este metro de la edición de las *Obras* de 1582<sup>11</sup>.

### 6.2.1. Criterios generales

#### 6.2.1.1. Criterios en la grafía de algunas letras

Las ideas reformistas de Herrera se translucen en este apartado en una determinada manera de representar gráficamente ciertas letras. Es el ejemplo de la “i”, que el poeta divino tiende a escribir sin punto: criterio que Cueva no comparte en ningún caso, ya que siempre encontramos esta letra con el punto superior.

Junto a esto, encontramos que tampoco son seguidas al completo las ideas de su compatriota en el empleo de “u” y “v”, que ya Herrera estableció según el uso moderno en su edición de 1582 de *Algunas obras*; y que Cueva emplea aún indistintamente, ya que, en su propio impreso, es común la alternancia de ambas letras para representar con “v” palabras que comiencen por “u”, y viceversa: *deuaneos* (13r), *vn* (16v), *vmano* (60v), *soberuia* (19r)... Esta última, sin embargo, la encontramos representada en otras ocasiones como *sobervia*, lo que pone de manifiesto que el autor no ha establecido todavía un criterio claro con respecto a este fenómeno, y alterna de manera indiscriminada el empleo de ambas letras<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Se han dejado de lado para el presente estudio el resto de composiciones que forman parte de esta primera parte de las *Obras* (*Sonetos, canciones y elegías*) y de entre las que encontramos doce elegías, dos madrigales, una sextina y ocho canciones.

<sup>12</sup> Tal y como pone de manifiesto Macrí (1972: 455) en la edición de la poesía de Herrera que ve la luz en el mismo año, 1582, están ya solventadas todas las dudas a este respecto, y los escasos ejemplos que encontramos de confusión gráfica pueden atribuirse a erratas de cajista. Es por esto que en Cueva no podemos plantear la misma posibilidad, ya que su volumen fue publicado apenas unos meses antes en casa del mismo impresor, por lo que descartamos la posibilidad de que existiera una falta de criterio constante por parte de este.



La misma indistinción ocurre con el empleo del signo ~ sobre vocales anteriores a una consonante nasal. En el texto de Herrera de las *Anotaciones* es un empleo más que frecuente, que se pierde en testimonios posteriores. Sin embargo, Cueva lo emplea casi el 50% de las veces y sin establecer tampoco un criterio sistemático para ello.

Sí se siguen, por el contrario, otras directrices marcadas por Herrera, como es el empleo de la letra “I” en lugar de la “J” mayúscula (*Iamas* en 31v o *Iuan* en 32r) o el empleo de la letra “c” en la representación de “cual, cualquier...”, que en ninguno de los dos autores se encuentra escrito como “qual”.

#### 6.2.1.2. Uso de mayúsculas y minúsculas

Una de las principales directrices marcadas por Fernando de Herrera en sus textos es el empleo constante de mayúsculas al comienzo de cada estrofa, que Cueva sigue en el 100% de los casos y que atiende a una convención más que común en los impresos y manuscritos del XVI. También se determina en la obra herreriana el uso de minúsculas después de un punto. A este respecto, en Cueva encontramos que el empleo de puntos suele coincidir con el fin de las estrofas, y los pocos casos que se han hallado en las *Obras* pueden ser considerados como errata del cajista, ya que la lógica de la oración no exige este signo: “Buelvo viéndome a muerte conducido. / i al fuego, a quien yo mesmo doy aliento” (19r), o “dando de vida desdichada. /vengança Amor, y fuerça a mis dolores” (17r).

Por otra parte, en la edición de *Algunas obras*, la mayúscula se emplea con sustantivos abstractos. Cueva comparte este principio con su contemporáneo, pero lo extiende también a otros campos semánticos, como el de los metales preciosos (*Oro*, *Alabastro*, *Coral*, *Ambar*, *Diamante* en 14r) o los fenómenos meteorológicos y sustantivos astronómicos (*Viento* en 3v, *Luna* en 39v, *Sol* en 40v...).

#### 6.2.1.3. Diéresis y sinéresis

Herrera, en testimonios como las *Anotaciones* o *Algunas obras* señala con diéresis la vocal fuerte, aunque en otros testimonios como la edición de 1619 lo hace con un solo punto sobre la vocal. Lo mismo ocurre con el acento sobre la vocal fuerte en esta misma obra, que indica sinéresis, mientras que en *Algunas obras* esta se indica con dos acentos (agudo y grave seguidos). Cueva, por su parte, no emplea estos

símbolos en ningún momento en su edición de 1582, donde no encontramos distinción entre vocales de ningún tipo.

#### 6.2.1.4. Elisión

Encontramos también en Herrera una marcada elisión de la vocal inicial en el artículo (al) o final (lo), que en el texto de 1582 se manifiesta solo en la vocal final. Si bien este principio no se encuentra en la ortografía de las *Obras*, es preciso destacar que Cueva hace un uso abusivo de la elisión en el empleo de la conjunción “que”, a la que siempre sigue el apóstrofo.

Por otro lado, Fernando de Herrera manifiesta también una clara preferencia por el uso de la preposición “de” fundida sin apóstrofo (del, dellos), que en el texto de 1619 aparece siempre con apóstrofo. Cueva también la emplea sin él, como es el ejemplo de *della* en 55r, aunque en general encontramos muy pocos ejemplos en las *Obras*.

#### 6.2.1.5. Dialefa

Tal y como pone de manifiesto Macrí (1972: 448) hay en el poeta “divino” una utilización sistemática del punto sobre cada una de las dos vocales que se encuentran con valor disilábico, exceptuando la vocal “a”, o el momento en que una de las dos vocales tiene otro signo, y tampoco ocurre esto cuando hay entre ambas un signo de pausa o cuando la vocal “o” precede a “ue”/ “ie”. Sin embargo, nada de esto encontramos en Cueva, cuya ortografía presta en general escasa atención a este tipo de fenómenos vocálicos.

#### 6.2.1.6. Enclisis y locuciones

En Herrera, las partículas pronominales “me”, “te” y “se” por lo general van separadas del verbo (*Algunas obras*, 1582). Cueva, por su parte resuelve este problema mediante la separación de la partícula pronominal del verbo en los casos en que esta va antepuesta al mismo (*se querella* en 19v, *me seays* en 24r, *m'enlazó* en 25r, *me lleua* en 29r, *me da* en 70v...), mientras que se puede apreciar la unión entre ambos elementos cuando la partícula va en posición pospuesta (*turbasse* en 13v, *lleuame* en 14v, *sientasse* en 19v, *engañome* en 24v, *caigasse y ardasse* en 44v, *muestrame* en 70v...).

### 6.2.2. Acentos

Por lo que se refiere a los acentos, Fernando de Herrera resulta ser un poeta que gusta del empleo del acento circunflejo para contraer dos vocales, e incluso sobre “o” interjección para distinguirlo de “o” conjunción; es decir, se emplea con carácter distintivo semántico. Cueva, por su parte, nos presenta una ortografía sustancialmente más sobria, que carece de la utilización de los circunflejos, mientras que no encontramos en los sonetos de las *Obras* ningún ejemplo donde “o” tenga valor de interjección y no de conjunción, por lo que, por el momento, el poeta guarda silencio acerca de este criterio.

Hay, además, otra serie de criterios relativos a la acentuación que tienen un enorme peso en Herrera y que Cueva omite en su poesía, como es el acento grave que muchas veces aparece en el primero sobre algunas formas verbales del verbo “estar”, o el acento en los verbos con enclítica, que no se encuentran en la edición de las *Obras*, donde esta clase de palabras carecen de pistas sobre su posible acentuación (*lleuame* en 14v, *sientasse* en 19v, *engañome* en 24v...).

Sí hay una decantación, sin embargo, por el empleo del acento grave en formas verbales agudas para distinguirlas de las homógrafas llanas que llevan acento agudo, de igual manera que encontramos en la ortografía herreriana: *dexò* (14v) o *enlazò* (25r). Lo mismo ocurre con el principio que rige la ausencia de acentos a final de verso, y en el cual Cueva comulga con Herrera en el 100% de las ocasiones, ya que no encontramos ni un solo ejemplo de esta índole en toda la edición de las *Obras*.

Por otro lado, sí encontrábamos en la poesía de Fernando de Herrera el empleo del acento agudo en nombres esdrújulos de creación culta, y términos retórico-gramaticales de origen griego (incluso llanos y agudos). En Cueva no se han encontrado ejemplos de esta índole, por lo que es imposible dictaminar la opinión del autor con respecto de este principio de su contemporáneo.

### 6.2.3. Criterios vocálicos

Los principios relativos a la ortografía de las vocales en Herrera, tal y como hace notar Macrí (1972: 451- 454) pueden resumirse en los siguientes aspectos:

- Latinización en ocasiones relativas a las vocales “a” o “i” en palabras como “asconder”, “invidia”, “invidioso”, “invidiar”. No encontramos en Cueva ejemplos de la primera, mientras que sí de la “i” en *invidia* (47v).
- Este afán latinizante, por el contrario, se relaja en el empleo de la vocal “o”, como es el caso de “oscuro”. Cueva comparte este principio con Herrera al emplear esta palabra tal y como lo hace su contemporáneo en el soneto que comienza del mismo modo: “Cubrió una oscura noche el día sereno” (48v), en detrimento de otras opciones como “escuro”.
- En otras ocasiones, hay una vuelta a la latinización (de origen nebrijense) en ambos autores en algunos casos con la vocal “e”, como en el artículo *mesmo* (19r)
- La vocal “i” también experimenta alternancias a lo largo de la obra herreriana, desde la representación de palabras como “eterio”, “aterió”, “distilar”...; hasta ejemplos contrarios en “escrevir” o “espíritu”. En Cueva tenemos el ejemplo de *recebir* (60v) o *desguste* (66v), aunque no es un fenómeno demasiado común.
- Algo que sí ocurre con mucha frecuencia en ambos autores es la inversión de la “-y” por “-i”: “rei”, “ai”, “doi”, “estoi”... Lo más curioso de este fenómeno es que, en el plural se convierte en “y” (*oigáis*, Cueva, 60v).
- Por último, encontramos en Herrera una cierta tendencia arcaizante con ciertos sustantivos y adjetivos a los cuales se adhiere la “-e” epentética. Es el ejemplo de “felice”, “infelice”, “áspide”... que muchas veces varía en relación a la métrica. Sí hallamos en Cueva algunos de estos ejemplos, de manera especial *felice* (49v).

#### 6.2.4. Ortografía de las consonantes

##### 6.2.4.1. Correlaciones

Fernando de Herrera define, quizá más que una regla ortográfica general y aplicable a un número indistinto de casos, una determinada manera de representar palabras concretas. Es el caso de las siguientes alternancias consonánticas: “b”/ “v”; “c”, “ç”/ “z”; “s” sorda/ sonora o “x”/ “g”, “j”. Cueva comparte con él numerosos ejemplos, como los que a continuación detallaremos, mientras que otros no pueden ser concretados ya que no tienen cabida en las *Obras* y, por lo tanto, desconocemos la inclinación del autor al respecto:

- b/v: De los ejemplos hallados en las *Obras* es preciso destacar los siguientes en que Cueva muestra una completa asimilación de la ortografía herreriana: *prueba* (19r, 40r), *sobervio* (19r), *buelo* (89v), *bolver* (24r), *beldad* (57r)... Junto a esto, encontramos otra serie de ejemplos que se repiten en la obra de nuestro poeta de manera sistemática, y que no aparecían en Herrera, como es el caso de *yerva* (66r) o *jubenil* (57r).
- c, ç/ z: comparte Cueva la norma de Herrera en palabras como *esperança* (19v), *alcançar* (67r), *lança* (32r), *fuërça* (14v), *alçar* (19v), *braço* (58v), *luziente* (14r), *placer* (19r), *azero* (91r), *esparzir* (44r)...

Por otra parte y a pesar de que muchos de los ejemplos que Macrí ofrece con respecto a Herrera, encontramos en Juan de la Cueva una ortografía con cierta personalidad, ya que aporta numerosos ejemplos nuevos que no aparecían en su contemporáneo: *dulçura* (28r), *mudança* (70v), *templança* (23v), *confiança* (23v), *vengança* (23v), *destroçar* (52v), *caçacador* (86r), *trença* (32r), *coraçón* (14v), *abraçar* (58r), *satisfazer* (27v), *pazes* (35r)...

Difiere, sin embargo, en la grafía de “celo”, que en Cueva se representa como *zelo* (81r).

- s sorda/ sonora: *desseo*, nombres y verbos en *-esse*...
- x/g, j: *congoxa* (35r), *ageno* (32v) o *quexa* (28r).

De nuevo Cueva aporta nuevos ejemplos con respecto a estas correlaciones consonánticas, como pueden ser *lexos* (70r), *paxarillo* (23v), *sugeto* (13v), *baxeza* (35r)...

#### 6.2.4.2. De otras consonantes

- “H”: la única que Herrera emplea es la correspondiente a una “f” y la conserva también en grupos latinos y también en núcleos de vocales iguales. Ocurre lo mismo con Cueva, que parece compartir al completo este principio herreriano.
- Por otra parte, se emplea “vos” en vez de “os” en el dativo y acusativo proclítico; regla que Cueva no cumple, ya que encontramos numerosos ejemplos: “con que sabéys que os amo” (44r).
- I alternada con “j” en ciertas ocasiones: *iugo* (62r, 75r).

#### 6.2.4.3. Otros grupos consonánticos:

De entre las principales analogías que podríamos destacar con respecto de los usos consonánticos que encontramos en la ortografía de Herrera y que Cueva comparte con este, es preciso hacer referencia a las siguientes:

- Por lo que se refiere a las consonantes implosivas labiales, encontramos una marcada grafía con respecto de los siguientes grupos: “pt”: *conceto* (44v), *Netuno* (19r); “pr”: *proprio* (65v); “bs”: *oscuro* (48v). Sin embargo, sin en Herrera encontrábamos “ostinado”, Cueva se decanta por la representación de este adjetivo como *obstinado* (79v).
- Alveolares: “sc”: en Herrera encontramos representada “coñosco”; sin embargo, Cueva da la variante *conosco* (40r).
- Nasales: “nv”: a pesar de que Herrera representaba “ivierno”, en Cueva tenemos la grafía *invierno* (74r).
- Velares: “ct”: *afeto* (82r), *efeto* (70v); “cs”: *estraño* (58r), *estrañeza* (90r), *estremo* (72r), *eceder* (32v), *ecelente* (82r), *ecelso* (82r); “gn”: *dino* (43r), *indino* (49r), *inorancia* (27v).
- Líquidas: “rl”: “vello”, “dalle”, “amparallos”, “merecello”. En Cueva esta asimilación es más que general a lo largo de los sonetos que componen las *Obras*: *entendella*, *suspendella* (19v)...

#### 6.2.5. Formas verbales

Encontramos las siguientes similitudes en la grafía de ambos autores en lo que se refiere a formas verbales:

- En Herrera se conservan formas arcaicas esdrújulas (“uvierades”, “vieredes”) y llanas (“distes”, “pusistes”). En Cueva no hallamos ejemplos del primer fenómeno, pero sí del segundo: *vistes* (80v), *quisistes* (80v), *distes* (85v), *fuistes* (85v), *pusistes* (85v)...
- Se pierde, a veces, la “-d” del imperativo ante vocal; también en la poesía de Cueva ocurre esto, aunque no ante vocal: *entendé* (37v).

#### 6.2.6. Puntuación

Por último, es preciso hacer referencia al sistema de puntuación que Herrera define dentro de su norma ortográfica, y que Cueva comparte o no en los siguientes aspectos:

- Se trata de una puntuación eminentemente sintáctica, donde tanto la coma como el punto separan elementos oracionales y sintagmas. En Cueva, todos estos elementos se adhieren la mayor parte de las veces al propio verso, de manera que en muy pocas ocasiones el hipérbaton rompe la analogía entre verso y sintagma.
- En Herrera puntos y coma cierran vocativo delante de “que”; aspecto en que Cueva difiere de su contemporáneo ya que, a pesar de que no hallamos un elevado número de ejemplos de esta índole: “Padre Apolo, quel cielo consagrado...” (57v).
- Siempre punto y coma sustituye a los dos puntos en la ortografía herreriana; sin embargo, en Cueva no ocurre esto, ya que encontramos numerosos ejemplos donde este signo de puntuación aparece de manera explícita (74r, 86r, 92r...).
- Solo hay interrogación y exclamación al final: por definición, Cueva comparte sin excepciones este principio con Herrera.
- Por último, si en Herrera resulta poco habitual el uso de paréntesis, incluso aquellos con función enfática, no es así en Cueva, en cuya poesía encontramos más de un ejemplo, como los que se pueden ver en las páginas 24r o 75r de las *Obras*.

### 7. Criterios de transcripción

Se ha escogido el impreso sevillano de 1582 con el título de *Obras* como el texto base fundamental para llevar a cabo la edición de los sonetos de Juan de la Cueva. Si bien es cierto que no conservamos el original de imprenta que Cueva otorgaría a Andrea Pescioni y que daría como resultado dicha edición, resulta necesario suponer que el texto se reprodujo lo más fielmente posible a la intención del escritor o al *ideal copy*. A pesar de que la reelaboración de 1603 nos hace suponer que Cueva volvió sobre su obra para perfeccionarla, y que, por tanto, este corpus sería el que más próximo estuviera a la

última voluntad que el autor concebiría con respecto a su obra poética. Sin embargo, la elección de las *Obras* como texto base sobre el cual asentar la presente edición responde principalmente a un criterio puramente lógico ya que, por razones obvias de tiempo y espacio en la elaboración de este trabajo, se ha considerado la necesidad de delimitar el inmenso corpus lírico que Cueva nos ofrece, escogiendo tan solo las composiciones que corresponden a la figura literaria del soneto y que aparecen en la edición de 1582. Resulta lógico, por lo tanto y puesto que se escogen solamente los 110 sonetos que aparecen este texto, escoger también sus realizaciones y no las del manuscrito de 1603.

Por otro lado, la edición de 1582 representa, además, la primera redacción de las obras del autor, que resulta imprescindible conocer para evaluar su posterior producción.

Una vez configurado el texto de 1582 como la base sobre la que asentar la transcripción es necesario, por otro lado, delimitar cuáles serán los criterios a emplear para la realización de dicha transcripción. Así, y de igual modo a como sucede a cualquier editor de un texto medieval o aurisecular, nos vemos ante el problema recurrente de la grafía, planteándonos el interrogante de si sería apropiado modernizar la ortografía original del autor o, por el contrario, habría que mantener un criterio más conservador.

Tal y como veíamos previamente en el estudio llevado a cabo con motivo de la lengua de Cueva, en especial lo referente a la ortografía, son muchos los factores que refuerzan la hipótesis de que Cueva conoce de primera mano la poesía de uno de sus contemporáneos más importantes y con más éxito en el momento: Fernando de Herrera. El primero de estos indicios está relacionado con las características materiales de las *Obras*, publicado en mismo año en que Herrera ha llevado a la imprenta uno de sus textos poéticos, bajo el nombre *Algunas obras*, ya que ambos autores participan dentro de un mismo círculo literario, el asentado en la capital hispalense, al tiempo que dos de sus testimonios poéticos más importantes ven la luz en la imprenta del sevillano Andrea Pescioni en el año 1582. Esto nos empuja a dar casi por sentado el hecho de que uno y otro respectivamente conocen, al menos de oídas, el proyecto de su coetáneo y, de alguna manera, esto debe de influir en su propia obra.

Sin embargo, lo que a nosotros atañe para establecer unos criterios sistemáticos de edición nos lleva a la cuestión puramente textual. Tal y como hemos expuesto en



apartados previos, Herrera fue uno de los autores que más se preocupó por la ortografía de sus obras, velando porque la imprenta mantuviera siempre estos criterios por él establecidos. Su enorme interés por unificar una serie de normas para la puesta en escrito de los géneros literarios, y de forma especial el poético, fracasó como empresa nacional y quedó reducida a un mero código provincial y personal, en un momento en que Sevilla aceleraba el proceso “vulgar” de cambios fonológicos contrarios a la diferenciación reformista. Todos estos criterios fijos y rigurosos que Herrera hereda de la escuela francesa de Ronsard abarcan un ambicioso campo que se mueve desde las vocales hasta las consonantes, pasando por una serie de elementos gráficos en los que también se hace hincapié, como el uso de mayúsculas solo al inicio de cada estrofa, o la ausencia del punto sobre la vocal “i” en todas las composiciones.

De este modo, es preciso dar respuesta a la luz de estos hechos al problema de transcripción que presentan los textos de Cueva y, en general, todas las obras de este periodo. Una posible solución sería sin duda adoptar la misma que han mantenido los editores de Fernando de Herrera. Cristóbal Cuevas, en su trabajo *Fernando de Herrera: poesía castellana original completa* (1985: 99- 100) establece las siguientes pautas para la edición:

Modernizo tan solo la puntuación y la acentuación, mayúsculas, y signos de interrogación y puntuación. [...] En la transcripción de palabras, reagrupé las sílabas de acuerdo con los criterios actuales. Cuando el apóstrofo inicial indica una apócope aceptada hoy en castellano como norma general, lo suprimo en el texto, pero no en las notas de variantes. En estas mantengo siempre la ortografía original dado su carácter erudito, y teniendo en cuenta que no se entorpece con ello una lectura poética normal.

Sin embargo, la poesía de Juan de la Cueva jamás ha gozado de la misma popularidad que Fernando de Herrera y lo que ofrecemos a continuación es una edición sin precedentes (exceptuando la que Reyes Cano llevó a cabo en su tesis doctoral que, como ya hemos dicho, no ha podido ser consultada, y de la que solo sabemos que adoptó un criterio conservador para llevar a cabo la transcripción de los sonetos), razón por la cual este primer acercamiento tiene la necesidad de resultar accesible a todos los lectores. Es por esto que defendemos una transcripción modernizadora ya que, tal y como pretendemos dar a entender, no se trata esta de una edición «hipercientífica»

(Pascual 1990: 38) sino más bien un texto que ofrezca al lector la posibilidad de conocer y leer con el menor número posible de dificultades la lírica de Cueva.

Es por esto por lo que establecemos como razón principal para defender esta modernización el argumento que con tanta intensidad critica Pascual en su artículo la comodidad del lector (2012: 39). Pero además contamos con otra poderosa razón, y es el hecho de que, una vez realizado el estudio exhaustivo de la lengua de Cueva, sobre todo en lo referente a la ortografía y el grado de conocimiento y, sobre todo de aceptación de la reforma herreriana, podemos concluir que no siempre nuestro autor concuerda en todos sus preceptos con su contemporáneo, el poeta “divino”. Esto nos libera, por tanto, de la obligación de adoptar el mismo criterio que los editores de Herrera con respecto al conservadurismo de las grafías, dejando la elección al nuestro propio.

De este modo, proponemos para esta edición una lectura modernizadora, en la cual se intervendrá en aquellos fenómenos ortográficos que consideremos provocan únicamente una lectura más dificultosa y oscura del texto, como ciertas grafías que a continuación expondremos, así como la puntuación y la acentuación, regularizándolas según el uso actual. Por el contrario, nos vemos obligados a mantener aquellos usos de los que, por razones de desconocimiento acerca de la pronunciación de la época o incluso por el hecho de que estamos en una ciudad como Sevilla con una fonética muy marcada y diferente en parte al del resto de la Península, carecemos de información suficiente para definir. Por tanto, proponemos una transcripción modernizadora que siga de forma sistemática las siguientes pautas:

- Se intervendrá en cuestiones de acentuación y puntuación (signos de interrogación, pausas de lectura, empleo de los signos de interrogación y etc, y uso de mayúsculas y minúsculas), que serán regularizadas según el uso moderno. Igualmente, todas las grafías que presenten una realización diferente se corresponderán con las actuales por comodidad, por lo que eliminaré algunas como la “s” larga.
- Se intervendrá también en otras cuestiones tales como el desarrollo de abreviaturas, la eliminación de la tilde sobre vocales nasalizadas, así como en aquellas palabras que figuren unidas en la edición de las *Obras* por un error posiblemente del cajista.

- Serán regularizadas según el uso moderno otras grafías, como la “i”, “y” y “j”; así como “g” y “j”.
- Se respetan, sin embargo, las siguientes grafías, principalmente por la causa que ya se ha descrito con anterioridad: el desconocimiento acerca de cómo sería la pronunciación de ciertas letras o grupos consonánticos en la Sevilla de finales del XVI. Se trata de los usos de “x” y “j”; “s” y “ss”; “c”, “ç” y “z”. Se respetan igualmente otros como “b” y “v”; “qu” y “c”; “ct” y “c”. Se mantienen aquellas palabras que llevarían “h” según el uso moderno, pero que no la llevan en el impreso.
- También se respetan otras grafías por el simple hecho de que en ningún caso dificultan la comprensión de los sonetos ni afectan a la comodidad del lector. Se trata de algunas como la doble consonante, que se mantendrá siempre, o el uso de apóstrofes.
- Por último, se añaden algunos apóstrofes para desarrollar palabras unidas tales como “desto” (por “d’esto”) y, en ocasiones, se incluirá la preposición “a” entre corchetes para contribuir a la comodidad del lector.

## **8. Juan de la Cueva: un poeta áureo con variantes de autor**

El asunto que nos plantea el poeta sevillano con respecto a los dos testimonios válidos y autorizados que conservamos de su obra lírica lo asemeja más a un autor del período moderno que a uno de los Siglos de Oro. El último de los interrogantes que debemos, pues, plantearnos, es el del porqué de esta enorme cantidad de variantes que encontramos en el testimonio manuscrito fechado veintiún años más tarde.

En su estudio de 1980, Reyes Cano afirmaba que el manuscrito de 1603 presentaba una estructura mucho más barroca que las *Obras*, que imitaban más bien el modelo ordenador del *Canzoniere*. Si bien es cierto que este nuevo testimonio intercala sonetos que no se adscriben a la producción amorosa de Cueva (es decir, los que dedica a personajes relevantes de su entorno) y algunas epístolas, no parece tan sencillo afirmar que su disposición externa apunte hacia un barroquismo incipiente, más aún sin tenemos en cuenta el hecho de que existe la posibilidad de que C1 constituya simplemente un cartapacio al servicio del autor, en el él mismo cual habría ido escribiendo y corrigiendo sus composiciones conforme a su proceso de creación.

Sin embargo, es probable que la opinión de Reyes Cano no fuera mal encaminada, ya que, a pesar de que la estructura del manuscrito no lo apoye del todo, sí podría haber una tendencia barroquizante en el interior de las propias composiciones. En este sentido, es especialmente útil el estudio de las variantes que C1 presenta con respecto al impreso de 1582. Es por esta razón por la que, junto a la edición de los sonetos, se añade el aparato de variantes completo.

Determinar la tipología de todas estas variantes del autor resulta quizá la parte más ardua de este estudio, pero, sobre todo, asignar una explicación a las mismas. Ya hemos demostrado que Cueva conoce en mayor o menor medida la obra de Herrera en cuanto a los criterios ortográficos, pero mucho más difícil es comprobar si lo hace también en el plano estilístico, y más aún, discernir si las variantes que Cueva nos ofrece 21 años más tarde se explican por una influencia del Barroco, que comienza a inundar la poesía española del momento, o simplemente de la obra de Fernando de Herrera, especialmente susceptible a técnicas tan propias de la poesía barroca como el hipérbaton o los encabalgamientos. En el estudio de la métrica que ofrecíamos páginas atrás podía comprobarse cómo prácticamente la poesía de ambos autores se asienta sobre la misma suerte de recursos retóricos, recursos que, además, conforman algunos de los lugares comunes más importantes de la poesía barroca. Sea como fuere, Juan de la Cueva fue testigo importante y activo del período de transición entre el Renacimiento y el Barroco, cadena en la que el autor no deja de ser un eslabón más y, por tanto, existe la posibilidad de que en parte este cambio fuera impregnando levemente su obra.

Otra de las explicaciones que pueden dar respuesta al capítulo de las variantes de autor en la poesía de Cueva es el hecho, que gran parte de la crítica ya ha resaltado en numerosas ocasiones, de que nuestro poeta resulta ser quizá uno de los autores áureos con mayor afán de perfeccionamiento. Quizá una de las causas que expliquen esta constante inseguridad que de uno u otro modo lo llevó a volver una y otra vez sobre su obra lírica fuera el hecho de que nunca gozó en Sevilla de un gran reconocimiento como poeta; y más aún, parece ser que, por alguna circunstancia que aún no podemos conocer nunca se integró del todo en el círculo literario hispalense del momento.

Para llevar a cabo un análisis más claro de este concepto de reescritura, se han dividido las variantes encontradas en tres subtipos:

### 7.1. Variantes gráficas.

Sin apenas importancia, ya que son mínimas. En ningún caso suponen una distancia o acercamiento más profundos a los criterios herrerianos o a la propia grafía barroca, por lo que podríamos considerarlas simples correcciones o incluso “errores” de copista (en este caso del propio autor).

Que di crédito Amor y le di entrada	(1582, soneto 4, v.10)
Que di crédito a Amor y le di entrada	(1603, soneto 6, verso 10)

### 7.2. Variantes de adición y cambio.

Esta segunda tipología de variantes que encontramos en el manuscrito podría ser dividida a su vez en dos grupos:

7.2.1. Corrección del endecasílabo: algunos de estos ejemplos presentan la adición o eliminación de partículas, palabras o incluso frases enteras:

Verán aquellos, que procuran tanto saber	(1582, soneto 12, v. 12)
Deziros no podré, señoras, tanto	(1603, soneto 12, v. 12)

7.2.2. Meras correcciones, fruto de una revisión posterior. En este caso, Cueva presenta un importante número de correcciones que atienden a palabras concretas. Veintiún años más tarde, el poeta parece considerar más oportuno incluir una palabra u otra, sin razón aparente, solo por con un mero afán de perfeccionamiento. Algunas de ellas hacen referencia a simples palabras, mientras que otras cambian por completo algunos versos, sin que si significado sea siquiera similar al del texto precedente.

El tierno en todo, i más en la hermosura	(1582, soneto 139, v 14)
Estremo en todo, i más en la hermosura	(1603, soneto 40, v. 14)
Aquesto: q'es su intento vano	(1582, soneto 12, v. 13)
Que no m'acorte y sea su intento vano	(1609, soneto 12, v. 13)

En otros ejemplos, como es el caso del soneto 233 de C1, la sustitución de “ojos” por “luces” sí que parece indicar un acercamiento mayor al léxico herreriano.

Quexoso (ay ojos míos) del engaño	(1582, soneto 89, v. 12)
Quexoso (ay, luces bellas) del engaño	(1609, soneto 233, v. 12)

### 7.3. Variantes sintácticas y de estilo.

Sin duda alguna las más interesantes a la hora de deducir una posible inclinación barroquizante en el texto de 1603. Presentan un leve pero perceptible retorcimiento sintáctico: este último fenómeno es el más frecuente entre las variantes que C1 presenta con respecto al impreso de 1582. En él podemos observar una deliberada complicación de la sintaxis mediante la inversión del orden natural Sujeto–Verbo–Objeto y otros complementos; todo ello mediante el recurso al hipérbaton, que podríamos asociar tano a una influencia barroquizante como quizá por influjo de Fernando de Herrera, uno de los autores que más emplean este recurso en su obra lírica.

En cuanto el Mundo fuere de ombres lleno	(1528, soneto 47, v. 8)
En cuanto el Mundo de ombres fuere lleno	(1603, soneto 161, v. 8)
I la orden del cielo pervertida	(1582, soneto 87, v. 6)
I del cielo la orden pervertida	(1603, soneto 231, v. 6)
Hizo parar la horrible i cruda ira	(1582, soneto 106, v. 4)
Parar hizo la horrible i cruda ira	(1603, soneto 261, v. 4)

Pero es sin duda este soneto el que quizá lleve con mayor intensidad esta técnica hasta el extremo, tal y como se puede comprobar en los siguientes versos:

Cuando ardía en mí un juvenil brío	(1582, soneto 108, v. 1)
Cuando ardió en mí de jubentud el brío	(1603, soneto 261, v. 1)

## CONCLUSIÓN

La presente edición de los sonetos petrarquistas de Juan de la Cueva ofrece al lector la posibilidad de acercarse al corpus poético de uno de los escritores más representativos de la Sevilla de finales del siglo XVI, aunque su obra lírica no haya gozado de tanta fortuna como la de algunos de sus contemporáneos y compatriotas. Sin embargo, tal y como hemos afirmado previamente, resulta especialmente interesante debido a numerosas razones como, por ejemplo, la convergencia en el espacio y el tiempo con otros de los autores más relevantes del panorama poético del Renacimiento español e Hispanoamericano.

Se han seleccionado, por lo tanto, los 110 sonetos que conforman la primera parte de las *Obras* de Juan de la Cueva, y que él mismo denominó como *Sonetos*, *canciones* y *elegías*, dejando de lado estas otras composiciones con la expectativa, sin embargo, de poder editarlas en un futuro trabajo que abarque el estudio íntegro de la lírica del autor sevillano. Los poemas escogidos se han transcrito según un criterio modernizador ya que, como también se ha destacado previamente, no hay ningún indicio que apoye la tesis de que Cueva, al igual que Fernando de Herrera, estableció unas pautas claras con respecto al mantenimiento de su ortografía.

Junto a esto, el estudio métrico y sintáctico, así como el análisis de las variantes que nuestro poeta presenta en el segundo de los testimonios que han sido también objeto de estudio (el manuscrito de 1603) enriquecen el acercamiento a la obra de Cueva, y tratan de arrojar una cierta luz acerca de los múltiples aspectos de su poesía, ofreciendo así un estudio lo más exhaustivo y aclaratorio posible.

Juan de la Cueva resulta, por lo tanto, testigo fundamental para el estudio de la literatura de finales del siglo XVI: en primer lugar, por su presencia en los círculos poéticos más relevantes de ciudades como Sevilla y Nuevo México; en segundo lugar por haber participado activamente de un momento histórico enormemente relevante para entender el cambio en la estética renacentista hacia otra etapa que será sin duda una época clave en la literatura española.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. (2002): *La poesía italianista*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- BURGUILLO, J. (2010): *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*. Salamanca: Universidad.
- BOUZA, F. (2012): *Dásele licencia y privilegio”: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- BUSTOS TÁULER, A. (2003): “Francisco de Terrazas: poeta toscano, latino y castellano”. *Dicenda*, 21, pp. 5-19.
- CATÁLOGO COLECTIVO DEL PATRIMONIO BIBLIOGRÁFICO ESPAÑOL. Gobierno de España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. URL: [http://ccpb\\_opac.mcu.es/cgibrs/CCPB/abnetopac/O9201/ID341df10b?ACC=101](http://ccpb_opac.mcu.es/cgibrs/CCPB/abnetopac/O9201/ID341df10b?ACC=101)
- CEBRIÁN, J. (1991): *Estudios sobre Juan de la Cueva*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- (2002): “Juan de la Cueva en el Cancionero MS Span 56 de la Houghton Library”. *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CUEVA, J. (1582): *Obras*. Sevilla: Andrea Pescioni.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2009): “La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano”. *Revista di filologia e letteratura ispaniche*, nº 12, págs. 35- 70. Pisa: Edizioni ETS.
- GALLARDO, B.J. (1776- 1852): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo II. Madrid: Rivadeneyra.
- GLENN, R.F. (1973): *Juan de la Cueva*. Nueva York: Twayne Publisher.
- HERRERA, F. (1985): *Poesía castellana original completa*. Madrid: Cátedra. Edición de Cristóbal Cuevas.



- (1998): *Algunas obras*. Ed. de Begoña López Bueno. Sevilla: Diputación, Área de Cultura.
- (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*. Ed. de Inoria Pepe y José María Rey. Madrid: Cátedra.
- JAURALDE, P. (2009): *Diccionario filológico de literatura española: Siglo XVI*. Madrid: Castalia.
- MACRÍ, O. (1972): *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- MONTERO, J. (1986): “Otro ataque contra las anotaciones herrerianas: La epístola «A Cristóbal Sayas de Alfaro» de Juan de la Cueva”. *Revista de literatura*, tomo 48, nº 95, págs. 19- 34. Madrid: CSIC.
- MUÑOZ Y MANZANO, CIPRIANO (1978): *Biblioteca histórica de la filología castellana*. Madrid: Atlas.
- PEÑA, M. (2004): *Flores de baria poesía: cancionero novohispano del siglo XVI*. México: Fondo de cultura económica.
- PASCUAL, J.A. (1990): “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Vol. I. Salamanca: Universidad.
- PÉREZ ABADÍN, S. (1997): *Los sonetos de Francisco de la Torre*. Manchester: Universidad.
- PRIETO, A. (1998): *La poesía española del siglo XVI* (tomo II). Madrid: Cátedra.
- REYES CANO, J. M. (1980): *Poesía lírica de Juan de la Cueva*. Sevilla: Diputación Provincial.
- (1986): “De las relaciones entre Fernando de Herrera y Juan de la Cueva: La epístola «Tengo tan conocida la fortuna»”. *Archivo hispalense: Revista*

*histórica, literaria y artística*, tomo 69, nº 211, págs. 73- 88. Sevilla. Diputación Provincial.

SIMÓN DÍAZ, J. (1950). *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC.

UNIVERSAL SHORT TITTLE CATALOGUE. Reino Unido: Universidad de Saint Andrew's.

URL: <http://www.ustc.ac.uk/>

WULFF, F.A. (1887): *Poèmes inédits de Juan de la Cueva publiés d'après des manucrits autographes conservés à Séville dans la Bibl. Colombine*. Lund C.W. Gleerup.

----- (1889): "De las rimas de Juan de la Cueva, primera parte". *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*. Madrid : Librería General de Victoriano Suárez.

« Dad a Juan de las Cuevas el debido  
lugar, cuando se ofrezca en este asiento,  
pastores, pues lo tiene merecido  
su dulce musa y raro entendimiento.  
Sé que sus obras del eterno olvido  
(a despecho y pesar del violento  
curso del tiempo) librarán su nombre  
quedando con un claro alto renombre ».

Miguel de Cervantes, *Viaje al Parnaso*.

## SONETO 1

¡Cuántos oirán mis lástimas riendo  
cuanto más mi dolor les representen  
(y no dudo qu' en pláticas las cuenten  
diferentes que yo las voy sintiendo),  
y sin considerar qu' estoi muriendo,  
por devaneos míos las sustenten  
porque ajenas passiones no se sienten  
si no es del qu' está en ellas padeciendo!

Al que sabe de Amor las mías le ofresco,  
que el sabio puede mucho aunque esté solo;  
que no do al vano vulgo mis querellas,  
solo al que siente el mal que yo padesco.  
Pues sola una centella que da Apolo  
alumbra más que todas las estrellas.

## SONETO 2

E resistido todo lo posible  
que mis suspiros en mi oculto pecho  
estuviessen, cual sierpe en nudo estrecho,  
por ser, aunque prisión, tan apazible.

Ellos, con temerario osar terrible,  
lo an quebrantado todo y lo an deshecho,  
y nunca el presto osar hizo buen hecho  
adonde la victoria es impossible.

Ofrécense al furor del bravo viento,  
temo no les suceda el atreverse,  
cual a Faetón y a Ícaro atrevidos.

Mas en ir ante vuestro acatamiento  
cierto tengo, señora, el guarecerse,  
pues yendo a vos no pueden ser perdidos.

### SONETO 3

Yo qu'en alegre libertad propuse  
vivir la vida, que sujeto vivo,  
sin que turbasse el desamor esquivo  
la dulce paz que a mi vivir dispuse,  
vi una belleza (y al momento puse  
a la cerviz el yugo, y fui cativo),  
cuya ecelencia, aunque muriendo, escribo,  
porque ninguno mi mudança acuse.

De terso, puro y de luziente oro,  
de alabastro, coral, ámbar, diamante,  
texió el Amor la red en que me veo.

En ella estoy, y en ella alegre lloro,  
no mi mal, que no ay gloria semejante,  
si no es la que por este bien desseo.

### SONETO 4

Díxome Amor, en viéndom'enlazado  
entre las crespas hebras de oro puro,  
por quien el alma en dulce fuego apuro  
DON NADie mereció verse abrasado:

“FE muestras en tu pena y tu cuidado,  
y en la LId corazón firme y seguro,  
por dond' en tu PAssión te doy seguro  
que serás DE LA PAZ galardonado”.

Esta promessa fue tan poderosa  
que di crédito [a] Amor<sup>1</sup>, y le di entrada  
en el alma, do él mesmo estampó el nombre  
que yo canto con lira sonora;  
aquella libre vida ya olvidada  
cuando del que aora soy me vi otr' ombre.

---

<sup>1</sup> *Que di crédito Amor* C1: que di crédito a Amor

## SONETO 5

Llévame mi desseo [a] aquella parte  
donde jamás mi llanto hizo efeto,  
ni el corazón dejó de estar sujeto  
a quien en sí le dio la mejor parte.

En teniéndome aquí, huyendo parte,  
desamparado el alma en este aprieto,  
quedo ante una beldad y un crudo aspeto,  
qu' encenderá en amor y en miedo a Marte.

Amor me pone esfuerzo, el torpe miedo  
debilita la fuerza y enflaquece  
la potencia vital, y assí acobardo,  
viendo aquella belleza, aquel denuedo  
que vida y muerte juntamente ofresce,  
y no el remedio al fuego en que m' ardo.

## SONETO 6

En la guerra cruel que Amor me haze,  
donde mis ojos muestran su aspereza,  
con tierno llanto de inmortal tristeza,  
con que el alma se ampara y satisface,  
pido a Felicia PAZ, y no le plaze  
que yo meresca verm' en tal alteza,  
que tal felicidad a mi baxeza  
ni Amor lo sufre, ni a quien amo aplaze.

Buelvo, viéndome a muerte conduzido  
y al fuego a quien yo mesmo doy aliento,<sup>2</sup>  
para abrasarm' en él, cual hace el Ave  
que liga el nombre de quien me ha encendido:  
por quien yo, hecho un Fénix, veo y consiento<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>y al fuego a quien yo mesmo... C1: y al fuego que yo mesmo...

<sup>3</sup> que liga... consiento C1: sola, cual la beldad que me ha encendido/ por quien echo una sphaera veo y consiento

tal guerra por gozar la PAZ suave.

### SONETO 7

Menos rigor usava Amor conmigo  
cuando me permitía alçar los ojos  
libres de afán, de lágrimas, de enojos,  
del mal que sufro y del dolor que sigo.

Nunca temí que fuera mi enemigo,  
ni recelé que hubiera mis despojos,  
que en libertad no pueden sus antojos,  
ni en libre corazón su cruel castigo.

Toda fue presunción vana y fingida,  
presentada del libre estado mío,  
que aora lloro por el mal presente<sup>4</sup>,

donde sufrir la muerte es dulce vida,  
premio el desdén, amor la ira y desvío,  
suma gloria el morir en fuego ardiente<sup>5</sup>.

### SONETO 8

Desde aqueste lugar veo una senda  
estrecha, de altos riscos y xarales,  
por do el camino abierto fue a mis males  
y al fuego en que Amor quiere que me encienda.

Aquí fue donde Amor quitó la venda  
de sus ojos, por ver los celestiales  
de aquella que los míos tiene tales,  
que no hay cosa mortal que los defienda.

Por ella entré de mi desseo guiado,  
que luego me dexó en la vía incierto,  
de temor y sospecha acompañado.

Yo proseguí en mi vano desconcierto,

---

<sup>4</sup> *que ahora lloro por el mal presente.* C1: que lloro por el bien del mal presente

<sup>5</sup> *suma gloria el morir en fuego ardiente.* C1: gloria el morir, cual muero en fuego ardiente

en mi ciega esperanza confiado,  
en mi fe en Amor y en quien me a muerto.

### SONETO 9

La dulce voz de mi amorosa lira  
al fiero Marte y al cruel Netuno,  
a la soberbia y rigurosa Juno  
aplaca, y al gran Júpiter, la ira.

El duro Amor de compasión suspira,  
vencido de mi mal tan importuno,  
y en ti sola no haze efeto alguno  
mi canto y mi dolor, que el mundo admira.

¿Por qué desprecias lo que estima el cielo  
y a ti se debe<sup>6</sup>, y huyes de escucharme  
por ser cruel, deviando ser benina?

Si no te duele ni lastima el duelo  
mío, no eres umana ni divina;  
ni lo dexas de ser en no acabarme.

### SONETO 10

Sísifo, ya cansado del quebranto,  
para la piedra y siéntasse sobre ella,  
y allí de su fortuna se querella  
con triste voz y miserable llanto.

Recibe de su pena alivio cuanto<sup>7</sup>  
se ocupa en contemplalla y entendella,  
y d'este modo puede suspendella<sup>8</sup>  
suspendiendo de sí el pesado canto.

En su castigo las Bélides viven;

---

<sup>6</sup> y a ti se debe C1: que a ti consagro

<sup>7</sup> y allí... cuanto C1: y allí de su fatiga se querella/ con voz que rompe el congoxo llanto/ recibe alivio de su pena cuanto

<sup>8</sup> y d'este modo puede suspendella C1: puede assí (aunque tan grave) suspendella



de su pena descansa Prometeo  
del aguila que el pecho le está abriendo;  
Ticio, Ixón y Tántalo reciben  
descanso, y solo a mí faltarme veo,  
en un tormento eterno padeciendo.

### SONETO 11

¿Es posible qu' en vos hay tanta saña,  
tal desamor, tal ira, tal fiereza,  
que no os conduela la inmortal tristeza  
que noche y día sin vos mi alm' acompaña?  
No sé qu' es la ocasión, ni qué os ensaña  
contra mi pura fe y tanta firmeza,  
que sustentéis un odio, una dureza  
qu' ecede en aspereza esta montaña<sup>9</sup>.  
Tal rigor sufre el noble y alto pecho,  
tal la real sangre, y tal la ecelsa gloria  
de los vuestros, y tal el valor vuestro  
que emprendáis tan terrestre y baxo hecho  
que, alcançando del alma la victoria,  
levantéis contra el cuerpo el braço diestro.

### SONETO 12<sup>10</sup>

Aunque quiera dezir alguna parte  
de la pura belleza que yo adoro,<sup>11</sup>  
habiendo de guardarle aquel decoro  
que debo, no es posible, ni soy parte.  
Que faltando a mi ingenio fuerça y arte  
para dezir de aquellos nudos de oro,

---

<sup>9</sup> *contra mi pura... montaña.* C1: contra mi puro amor y su firmeza/ que sustentéis un odio, una crudeza/  
que no fue la de Athalia tan estraña.

<sup>10</sup> C1 añade el titulillo: "A unas señoras que preguntaron qué tan hermosa era Felicia".

<sup>11</sup> *de la pura belleza que yo adoro* C1: de la belleza celestial que adoro

de las luzes y voz del alto coro  
que ilustra al sol y en fuego enciende a Marte<sup>12</sup>,  
cuando uviessse la fuerza de mi canto  
llegado al punto que el desseo me pide  
y dicho cuanto puede ingenio umano,  
verán aquellos que procuran tanto  
saber aquesto, que es su intento vano,  
pues no es cosa qu' el seso umano mide<sup>13</sup>.

### SONETO 13

Cual suele el paxarillo a quien la liga  
por un cabo y por otro ciñe y prende,  
que cuanto más su libertad pretende  
tanto en la prisión más se prende y liga,  
no de otra suert' el mal que me fatiga,  
que el alma en amoroso fuego enciende,  
quando de tanta sujeción se ofende  
a más dura prisión Amor le obliga.  
Mueve el presto desseo la esperança,  
pretende libertad mi pena fiera,<sup>14</sup>  
qu' en su terrible mal no ve templança.  
Si Amor le da la libertad qu' espera  
al punto pierde toda confiança  
y del cierto remedio desespera.

### SONETO 14

Ojos bellos, suaves y piadosos,  
que quando en medio de mi mal os veo  
adornáis de esperança mi desseo

---

<sup>12</sup> *que ilustra al sol y en fuego enciende a Marte* C1: onor de Apolo, y premio a Iove y Marte

<sup>13</sup> *verán aquellos... mide* C1: deziros no podré, señoras, tanto /que no m'acorte, y sea intento vano/ y odioso quede al cielo que lo impide.

<sup>14</sup> *mi pena fiera* C1: su pena fiera

y reparáis mis fuegos amorosos,  
no me seáis, mis ojos, desdeñosos<sup>15</sup>  
hazed, pues que, podéis de mí trofeo  
qu'en ser yo vuestro, cuanto mal posseo  
son regalos, mis ojos, gloriosos.

Amor me esfuerça a esto, y justamente  
devéis bolver a verme, luzes bellas,  
que en veros vive el alma que padece.

Y siendo la ocasión del fuego ardiente,  
con mirarme se tiemplan las centellas,  
y así acaba el dolor, y el amor crece.

### SONETO 15

Fue mi alma en su dulce prisión puesta  
del año el quinto mes, al tercer día,  
cuando la ecelsa Híspalis hacía  
a la sagrada Cruz solemne fiesta.

Toda la gente, al plazer dispuesta,  
alegre a todas partes discurría<sup>16</sup>;  
Céfiro el suave aliento sacudía  
de las flores que Cloris nos empresta.

En este alegre día fue mi llanto,  
en aqueste deleite, mi tormento,<sup>17</sup>  
y en tal descanso se encendió mi fuego.

Aquí tuvo principio mi quebranto,  
aquí cautivó Amor mi pensamiento

---

<sup>15</sup> *no me seáis...crece* C1: no seáis a mi llanto desdeñosos/ pues hecho avéis del alma mía trofeo/ y a mí los fieros males que posseo/ pasión sin descanso que son rabiosos. / De mi antigua pasión ago la cuenta/ desde osé miraros, quedo libre della/ y mirándome vos, libre y seguro. /Solo me falta que sintáis mi afrenta/ y que de vos deshaga una centella/ del bello pecho al frío esmalte duro.

<sup>16</sup> *toda la gente... discurría* C1: Al plectro, al canto y al plazer dispuesta/ la gente a varias partes discurría

<sup>17</sup> *en aqueste deleite mi tormento* C1: en esta gloria mi cruel tormento

de aquella que jamás le da sosiego.

### SONETO 16

Desengañado estoy de la esperança  
que fabriqué al sabor del pensamiento,  
pues viene a resolvers' en sombra y viento  
aquello en que fundé mi confiança.

En cuanto hay conozco haber mudança,  
en todo veo notorio<sup>18</sup> mudamiento  
sino en mí y en quien causa mi tormento,  
qu' es eterno mi amor y su vengança.

En suerte mía debe de ir aquesto,<sup>19</sup>  
que no es posible que me ofenda tanto  
un ángel, en quien viv' el alma mía mía.

Y engañóm' en aqueste prosupuesto,<sup>20</sup>  
que a mi atrevida y loca fantasía  
dina paga es vivir en pena y llanto.

### SONETO 17

Burlábame de Amor cuando era mío  
y agora Amor se burla y me sujeta,  
y con estrecha sujeción me aprieta,  
do pago con mirar mi desvarío.

¿Qué premio podía haber de aquel desvío<sup>21</sup>,  
de aquella pura onestidad perfeta  
que Amor desprecia y al alma mía inquieta<sup>22</sup>  
de suerte qu'en umano bien no fío?

---

<sup>18</sup> *notorio* C1: contrario

<sup>19</sup> *en suerte mía debe de ir aquesto* C1: mi estrella procede el rigor desto

<sup>20</sup> *aqueste prosupuesto* C1: tan ciego prosupuesto

<sup>21</sup> *¿Qué premio podía haber de aquel desvío...?* C1: ¿Qué prometía aquel mortal desvío...?

<sup>22</sup> *que Amor desprecia y al alma mía inquieta* C1: que si no el duro mal que me inquieta

Yo fui enemigo a mí y me hize el daño;  
no tengo [a] Amor por qué culpar de aquesto<sup>23</sup>  
aunqu'es Amor el que mi mal ordena.

Yo me hize la ofensa y el engaño  
y no me ofendí yo ni engañé en esto,  
pues no quiero más premio que mi pena.

### SONETO 18

Oy, según es mi cuenta, veo cumplido  
un lustro y tres estíos desde el día  
que Amor sigue la triste suerte mía,  
que por tantas miserias me a traído.

Bien pudiera ya el cielo, conmovido  
de tantos ruegos, darme abierta vía  
por donde se acabasse la porfía  
de mi mal, y no quiere ni es servido.

Y nunca e visto en término tan largo  
el rostro alegre a la Fortuna airada,  
ni descubrirme al cielo sus colores.

Siempre en oscura niebla y llanto amargo  
vivo, dando [a] mi vida desdichada  
vengança a Amor y fuerça a mis dolores.

### SONETO 19

Delante de mis ojos se presenta,  
dulce, ingrata y cruel Felicia mía,  
la pena qu' e sufrido desde el día  
que por vos passo la presente afrenta.

Y en vos no e visto, ni ai quien de vos sienta,  
que os duele mi congoxa y agonía,  
antes alegre, desdeñosa y fría  
dais a entender que verme assí os contenta.

---

<sup>23</sup> *no tengo [a] Amor por qué culpar de aquesto* C1: no culpo a Amor de mi vivir molesto

No sé si es falso o si el Amor, corrido  
del poco efeto que su mano haze  
en vuestro pecho altivo y desdeñoso,  
me da a entender aquesto, así movido  
de lo qu'el haze en mí, me satisfaze  
con engaño a mi fe tan peligroso.

### SONETO 20

Cuando en mi alma represento y miro  
essa perfeta y rara hermosura,  
esse dulce mirar, essa postura,  
por quien con tiernas lágrimas suspiro,  
hállom'en tanta gloria que me admiro  
si so yo el que posseo tal ventura  
o si el Amor me pone tal figura  
para mejor en mí hazer su tiro.

El gozo es el que turba la memoria,  
pues inoro quién es la que posseo  
dentro en mi alma, donde está tu asiento.

Que bien entiendo yo que tanta gloria  
no puede ser fingida del desseo  
ni a otra dar lugar mi pensamiento.

### SONETO 21

Forçado del dolor qu'estoy sufriendo  
vengo a querer dezir la que me ofende,  
mas la lengua se turba y se suspende  
fría, entre la voz que voy siguiendo.

Quedo el Felice nombre repitiendo  
en el alma, qu'en vivo amor se enciende,  
y tal dulçura esparze, que defiende  
el mal que sufro y el que voy temiendo.

Vengo en conocimiento del engaño  
y veo que es la ofensa conocida

dezir la lengua lo qu'el alma siente.

Que no siendo mortal quien haze daño,  
quéxesse la qu'en esto es ofendida,  
qu'es inmortal si Amor se lo consiente.

### SONETO 22

Mis quejas sin efeto doy al viento  
que las esparza de una en otra gente,  
haziendo a todos mi dolor presente  
los que saben de oídas mi tormento<sup>24</sup>.

El Amor, que las guía, les da aliento  
porque vayan delante y las presente  
ante aquella cruel que no las siente  
pues d'ellas muestra reçebir contento.

Al encuentro me sale el aspereza,  
la ira, la crueldad, la saña horrible  
con que de mí las lança y las espele.

Do nuestro más seguro mi firmeza,  
por ver si vence al desamor terrible  
que a ingratitud tan grande le compele.

### SONETO 23

No te puedo negar, señora mía,  
cuánta merced recibo en tu aspereza,  
pues por ella conoces la firmeza  
que no siendo cruel no se sabría.

Bien puedes renovar más cada día  
la saña, el odio, la inmortal braveza<sup>25</sup>,  
que no me atemoriza tu crudeza  
ni tu desdén mi ardiente fuego enfría.

Siga tu voluntad, en daño mío,

---

<sup>24</sup> *los que saben de oídas mi tormento* C1: los que de oídas saben mi tormento

<sup>25</sup> *Bien puedes... braveza* C1: Ahora en prueba d'esso cada día/ a cada punto su mortal fiereza

lo que tu ira arrebatada pide,  
sin moverte razón ni el mal que passo.

Cresca el rigor de tu cruel desvío,  
que más crece mi amor<sup>26</sup> en este passo  
y más me enciende cuanto más me impide.

#### SONETO 24

Perdida de llorar la flaca vista,  
no viendo aquella luz que me da lumbre  
ni a aquella hermosura y mansedumbre  
que a la soberbia del Amor conquista,  
fuera de ver quien mi temor resista,  
pruevo a subir a la difícil cumbre  
donde me lleva la inmortal costumbre  
de amar a la que Amor no tra' n su lista.

De mil dificultosos pensamientos  
soy assaltado luego en el camino  
que tan abierto veo a mis tormentos<sup>27</sup>.

Bolverme muchas veces determino,  
mas siendo por quien son mis sentimientos,  
hallo que no ir delante es desatino.

#### SONETO 25

Sin luz navego en tiempo tempestuoso,  
contrario el viento y mi navío deshecho,  
rotas las xarcias, puesto en duro estrecho,  
sin árbol ni gobierno al mar furioso.

Amor, que nunca está en mi daño ocioso  
ni mi dolor enterneció su pecho,  
viéndome tal convoca al duro hecho  
mar, viento, cielo y cuanto es dañoso.

---

<sup>26</sup> *amor* C1: ardor

<sup>27</sup> *que tan abierto veo* C1: que tan abierto hallo



Mas yo, a quien su naufragio nunca espanta,  
aunque su injusta ira me destierra  
y veo la muerte que suspiro y lloro,  
con una vela que mi fe levanta  
llego triunfando d'esta mortal guerra  
al puerto, dond'está la PAZ que adoro.

### SONETO 26

Ligadas hebras con trença de oro,  
qu'en red embueltas os mostráis al cielo,  
hermoseando aquel lustroso velo  
con la púrpura y nieve que yo adoro,  
¿por qué, pues sois mi gloria y mi tesoro,  
n'os descojéis a dar algún consuelo  
al alma, que de amor ardiente y celo  
se consume en la causa porque lloro?  
Dad lugar que las rosas dexten verse  
con la vena del oro matizadas:  
no estéis en red estrecha recogidas.  
Contentaos ya de ver en mí emprenderse  
las llamas que lançáis, que aun enlazadas  
hazen el mesmo efecto qu'esparzidas.

### SONETO 27<sup>28</sup>

Pruebo tantos remedios en mi pena,  
por dar alguno al mal fiero en que peno,  
y en el que más confío es más ajeno  
de mi salud y menos lo refrena.  
Amor es quien aqueste mal ordena;  
él esparzió en mi alma su veneno,  
contra el qual ni Esculapio ni Galeno  
ni aún Hipócrates puede, ni Abicena<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> C1 añade el titulillo: "Al doctor Pedro Verdugo".

Mis ojos me pusieron do estoy puesto,  
pues vieron una luz pura y divina  
que dio fuego a mi llama rigurosa.

Señor dotor Verdugo, viendo aquesto:  
¿qué me puede hazer la medicina  
pues contra Amor ningun'ai provechosa?

### SONETO 28<sup>30</sup>

Don Juan, en el dolor que me fatiga  
Amor me inspira un dulce sentimiento,  
por donde el fiero mal que alegre siento  
algún tanto se aplaca y se mitiga.

Mas viéndome en descanso mi enemiga,  
llamando este descanso atrevimiento,  
con otro nuevo uso de tormento  
haze que torne a mi cruel fatiga.

Luego renuevo el encendido llanto  
y embío al sordo oído los clamores  
que ablandarían la fuerza de un diamante.

Y nunca mueven su dureza un tanto  
ni cessa su crueldad ni mis dolores:  
ved el extremo en que se ve un amante.

### SONETO 29

Cansadas oras llenas de cuidado,  
que vais mi corta vida consumiendo,  
¿por qué mi desengaño vais cubriendo,  
pues ya me tenéis puesto en tal estado?

¡Ay vanos gozos, tiempo mal gastado,  
que assí os fuistes en aire convirtiendo  
dexándome de nuevo padeciendo

---

<sup>29</sup> *ni aún Hipócrates puede, ni Abicena* C1: Hipócrates no puede, ni Abicena

<sup>30</sup> C1 añade el titilillo: "A Don Juan de Casaos".

con el presente mal y el bien pasado!

Si algún tiempo pudistes ofenderme,  
cuidados míos, ya vivía quieto:  
dexáraisme sin pervertir mi gloria.

Que yo con mi quietud pensé valerme,  
mas vosotros, por verme más sujeto,  
traéisme' el bien pasado a la memoria.

### SONETO 30

Lazos que al fiero Amor tenéis ligado  
y a mí en estrecha sujeción cativo;  
frente pura que dais resplandor vivo  
con que de vivo fuego esto<sup>31</sup> abrasado;

luzes, que a Febo avéis la luz quitado  
porque dé luz la luz de quien escrivo;  
rubí entre perlas, dulce objeto altivo,  
ánimo no movido a mi cuidado;

pues sois el ministerio al fuego ardiente  
que tiene tal mi trabajosa vida,  
sujeta a quantas desventuras veo,

oro, perlas, rubí, lustrosa frente,  
estrellas que encendéis a mí desseo:  
influid menos ira en mi omicida.

### SONETO 31

¿De qué sirven, Amor, ya tus saetas,  
el corvo arco y mano rigurosa,  
y la triunfante palma vitoriosa  
que uviste del que rige los planetas?

¿A dónde está el poder con que sujetas  
el mundo sin jamás reservar cosa?

---

<sup>31</sup> *esto* C1: so

¿Dó la fuerça robusta y poderosa  
con que los duros<sup>32</sup> pechos inquietas?  
¿Qué me haze saber que puedes tanto  
y ser hijo de diosa y decendiente  
de Jove, regidor del cielo santo,  
si aquella dura que mi mal no siente  
nos despoja ya a mí de alegre canto  
y a ti de ser llamado omnipotente?

### SONETO 32

El real sobrenombre, que la guerra  
de España y Francia en pazes confedera,  
es la ocasión de mi congoxa fiera  
y del dolor que mi quietud destierra.  
Por quien mi alma dentro de sí encierra  
un Mongibel, una encendida esfera,  
y alegre le ve arder y nunca espera  
remedio, porque el passo Amor le cierra.  
De aqueste con crudeza desdeñado,  
el puro amor que mueve mi desseo  
y mi firme querer menospreciado  
sufro el mesmo rigor que Prometeo,  
en nudo estrecho al grave frío ligado.  
sujeto a un yelo en que abrasarme veo.

### SONETO 33

Señora, no os conmueve<sup>33</sup> mi fortuna  
ni el verme andar por vos de templo en templo,  
huyendo, y qu'en un llanto me destemplo,  
do estoy deshecho y hecho una laguna.  
Y en vos no cabe ni ay piedad ninguna  
de mí, que me tenéis mal me contemplo,

---

<sup>32</sup> *duros* C1: libres

<sup>33</sup> *conmueve* C1: conduela

que puedo de miserias ser exemplo  
a cuantos dé su luz la blanca<sup>34</sup> luna.

En el espacio de mis largos males,  
en que ya corre un lustro y otro sigue,  
no me fatiga a mí su destemplança,  
mas veros contra mí y a ellos tales,  
tal mi flaqueza, y tal quien me persigue,  
y tan lexos de mí toda esperança.

### SONETO 34

Vos sois la causa del tormento mío  
y de vos sola viene el mal que passo;  
vos a mi ardiente amor cortáis el passo  
con el rigor de vuestro yelo frío.

La llama que m'enciende en el desvío  
de vuestra ira y el favor escasso  
tal efeto haze en mí, que me traspasso  
de mí en vos, qu'en mí no me confío.

En vuestro elado pecho ago asiento  
por que lo encienda mi encendida llama,  
que más lo enfría cuanto más la allego.

Conosco que gustáis de mi tormento,  
pues no os conmueve, Amor, dolor ni ruego  
ni la razón que a no ofenderme os llama.

### SONETO 35

Si el no acordaros más de mí os conmueve  
algún odio o secreto sentimiento,  
concebido de ver mi atrevimiento  
de amaros más que mi ventura debe,  
no es justo que por esso se renueve  
en vos la fiera saña, en mí el tormento;

---

<sup>34</sup> *blanca* C1: errante

en vos el desamor, en mí el violento  
dolor que causa vuestra elada nieve.

Si vuestra inmensa hermosura lleva  
tras de sí mi desseo en la pureza  
que le concede vuestro valor alto,

¿por qué mi alma tal tormento prueba,  
por qu'en vos veo una inmortal fiereza  
y por qué vivo yo de gloria falto?

### SONETO 36

Amor de invidia de mi buena suerte  
me pone ante vos mesma una querella  
y de mí, que os adoro, se querella  
pidiendo que por ello me deis muerte.

Vos, a quien el rigor del brazo fuerte  
no espanta ni amedrenta el alma bella,  
dais la sentencia, y pronuncias por ella  
lo que a en entrambos en llanto nos convierte<sup>35</sup>.

[A] Amor mandáis que no se meta en esto,  
porqu'es inferior a vuestro mando  
y lo priváis de oficio en causa vuestra,  
a mí, que siempre viva en vuestro opuesto,  
vuestras divinas partes contemplando  
y d'ellas dando al mundo clara muestra.

### SONETO 37

Luzes de un sol divino en velo umano,  
que al sol miráis sin que de luz os prive,  
volved a ver [a] aquel que por vos vive  
y muert'<sup>36</sup> en el rigor vuestro inumano.

---

<sup>35</sup> *lo que a entrambos en llanto nos convierte* C1: lo que en llanto y en gloria nos convierte

<sup>36</sup> *y muert'* C1: y muere

Mucho podéis pues veo en vuestra mano  
lo que no puede Amor, aunq[ue] se esquite,  
y assí quanto dél cantan y se escribe  
es invención, es fabuloso y vano.

Más haze un solo movimiento vuestro  
que todo quanto Amor puede ni a hecho  
aunque a Europa y a Assia puso en fuego.

Pues ojos, gloria y luz del siglo nuestro,  
mirad con piedad el duro estrecho  
en que me tiene vuestra luz ya ciego.

### SONETO 38

Fuera de dar remedio al mal que siento,  
la robadora de la gloria mía,  
armada de belleza y tiranía,  
al cielo dava su sidereo acento;  
a la dulçura y celestial concento,  
los duros riscos y montaña fría  
tiernamente forçaba y conmovía  
a dexar su nativo y firme assiento.

El tracio amante en la ribera d'Ebro  
no resonó jamás con tal dulçura,  
ni Febo en la Peneia por su lauro,  
cuanto en Betis la fiera que celebro,  
qu'es dulce encanto y más que canto dura  
y más hermosa que hay del Gange al Mauro.

### SONETO 39

Miro el lugar de donde Amor me lança  
su ardiente rayo con qu' el mío renueva,  
luego el ciego furor tras sí me lleva  
a recibir de Amor cruda<sup>37</sup> vengança.

---

<sup>37</sup> *cruda* C1: cruel

Puesta en el ristre su flexible lança,  
quiere de mi firmeza hazer prueba  
y en el momento que mi encuentro prueba,  
huye, que solo mi desseo alcança.

Voile siguiendo y él cual presto viento,  
mi inmoderada saña recelando,  
vase [a] amparar de aquella en cuya vista  
pierdo el color; y quedo sin aliento,  
postrado en tierra, umilde, demandando  
piedad del yerro y PAZ de la conquista.

#### SONETO 40

Ira tengo de mí porque, a despecho  
de lo que vos queréis, quiero quereros,  
y en esto no es possible obedeceros  
cual os deve mi fe y siempre lo a echo.

Yo estoy de mí con vos bien satisfecho,  
sin aplicar razones a moveros  
ni persuadiros cuánto el desplaceros  
me ofende, aunque yo muera en duro estrecho.

Si estáis tan saneada de la fuerça  
del puro amor con que sabéis que os amo,  
¿por qu'el desamor vuestro así se esfuerça?

Cruel sois, hermosa, onesta y dura,  
fiera a mis queexas, sorda cuando os llamo,  
el tierno en todo, y más en la hermosura.

#### SONETO 41

En cuanto está encubierto el amor mío  
y no lo esparze la ligera Fama,  
esse retrato del que más os ama  
os lleva Amor y yo por él lo embío.

De vuestra ira y áspero desvío  
os despojad, porque templéis la llama



que abrasa el alma qu'en su afeto os llama,  
y no venguéis en él mi desvarío.

Sacado fue del mío fielmente;  
poned en él aquellos bellos ojos<sup>38</sup>  
donde toda belleza el cielo anida.

Que solo en verse ante vos presente,  
Yo, que lo embío, abré dulces despojos<sup>39</sup>  
y en el ser de vos visto tendrá vida.

### SONETO 42

Presento a Dios, pues él sabe el secreto  
qu'está en mi alma donde os tengo puesta,  
si imaginación uvo deshonesto  
en mi desseo a vos sola sujeto.

Yo me vea arder puesto en más aprieto  
que Alcides, y la muerte sea más presta  
que al joben Climeneo, y más molesta,  
si cosa contra vos pude en conceto.

Conosco cuán perdido es mi trabajo  
y cuán grave es amar a quien desama,  
mas esto no repara mi fatiga.

Cáigasse todo el firmamento abajo,  
árdasse el mundo todo en viva llama,  
y que os olvide un punto no se diga.

### SONETO 43

Amor me muestra un áspero camino  
por donde manda que mis passos guíe,  
sin que de su aspereza me desvíe  
si de mi afán ver quiero el premio dino.

Aun bien entrar en él no determino

---

<sup>38</sup> *Sacado fue... ojos* C1: Del mío fue sacado fielmente/ poned en él esos divinos ojos

<sup>39</sup> *que solo... despojos* C1: que solo con estar a vos presente/ yo que lo embío avré de Amor despojos

cuando haze el temor que desvaríe  
y buelva atrás, que no hay de quien me fíe  
teniendo en contra mí<sup>40</sup> el cruel destino.

Temo, quiero bolver, Amor se ofende  
qu'en coraçon que ama reine miedo  
y más en quien tan alta empresa emprende.

Cobro el perdido aliento cuanto puedo,  
sigo el camino que Amor pretende  
y en mis tormentos como siempre quedo.

#### SONETO 44

Ojos de donde Amor me haze guerra,  
que cuando os miro no os movéis a verme,  
y si a verme os movéis, es a encenderme  
con vuestra luz, que la del sol destierra.

Templad tanta belleza, donde encierra  
Amor su fortaleza por traerme  
de un mal en otro sin pensar valerme,  
por ver mi fuego resuelto en tierra.

No tiene qu'esperar, que ya me veo  
deshecho y en ceniza convertido,  
hecho un nuevo Faetón en mi desseo.

De vos, ojos, mi fuego a procedido  
y, pues de vos procede, solo creo  
que moriré abrasado en triste olvido.

#### SONETO 45

¿Seré de vos creído si os dixere  
un sueño que me alegra y entristece,  
pues el tiempo licencia da y ofrece  
para que os diga cuanto se ofreciere?

Mas ¿de qué servirá? pues no hay qu'espere

---

<sup>40</sup> *en contra de mí* C1: En contra mí

de vos, que mi razón os endurece,  
y si la verdad mía se aborrece,  
¿el sueño qué hará, que os refierere?

Al fin, yo quiero el sueño descubriros.  
¿Direlo o no? ¿Oireislo o iréis huyendo?  
¿Daréis lugar a él? ¿Seré creído?

Que soñé que me vi, ¿podré deziros  
el cómo? No, que recordé, sintiendo  
lo que agora despierto e conocido.

### SONETO 46

Cansado de la carga trabajosa  
d' este terreno cuerpo quebrantado,  
de mil contrarios voy acompañado  
sujeto a la fatal ley rigurosa.

Por una tierra áspera, fragosa<sup>41</sup>,  
do veo un camino abierto y un[o] cerrado,  
de Amor y mi desseo soy llevado  
sin miedo de temer umana cosa<sup>42</sup>.

Subido donde ya con el trabajo  
que a subir recibí, tuve por cierto  
que descansara de mi suerte dura.

Miro de arriba el alto monte, abajo  
veo el camino de mi mal abierto  
y veo cerrado el qu'es de mi ventura.

### SONETO 47

Cubrió una oscura noche el día sereno  
que Amor me presentó para mi gloria,  
turbó mi bien, borrome la vitoria  
qu'esperé desde el dulce día en que peno.

---

<sup>41</sup> *por una tierra áspera, fragosa* C1: por una enhiesta cumbre peligrosa

<sup>42</sup> *sin miedo de temer umana cosa* C1: sin que resista a mi designio cosa

Quedé desierto y de placer ajeno,  
renovando con lágrimas la historia  
que a de ser inmortal en mi memoria  
en cuanto el mundo fuere de ombres lleno<sup>43</sup>.

Bien pudiera Amor ser más umano,  
ya que alteró de invidia el claro cielo,  
cual fizo Juno al príncipe troyano.

Cubriera solo a mí de oscuro velo  
y juntar'a mi indina aquella mano  
que gobierna el poder de nuestro suelo<sup>44</sup>.

### SONETO 48

Quiero que seas testigo, o Betis caro,  
de mi dolor, pues de mi bien lo fuiste,  
cuando de invidia y celo te encendiste  
de verme el día que costó tan caro.

Vísteme en aquel bien único y raro  
gozoso, alegre, cual jamás creíste,  
desechado de mí tormento triste,  
de ti triunfando y del Amor avaro.

Viste mi rostro envuelto en lazos de oro,  
entre rosas y nieve recreando  
el alma, con aquel divino aliento.

Pues viste todo aquesto, agora llo<sup>45</sup>  
aquel bien, aquel premio, y suspirando  
temo traer por ello el pensamiento.

---

<sup>43</sup> *en cuanto el mundo fuere de ombres lleno* C1: en cuanto el mundo de ombres fuere lleno

<sup>44</sup> *que gobierna el poder de nuestro suelo* C1: que darme puede gloria en este suelo

<sup>45</sup> *pues viste todo aquesto, agora llo* C1: Aora (ai triste) lamentando llo

### SONETO 49

¡Cuán trocada qu'estás, ventura mía!  
¡Cuán otra te veo ser de la que fuiste  
cuando de triste alegre me hiziste  
y agora en llanto buelves mi alegría!

¿Quién de ser de mi parte te desvía  
o por qué tal mudança consentiste?  
Buelve al primero ser en que pusiste  
mi alma, y dexa aquessa incierta vía.

No fundé yo del aire mi esperança,  
que con fuerza de Amor sellé en mi pecho,  
ventura mía, aquel Felice punto,  
que ya me aseguró de tal mudança.  
Mas quisiste, ventura, a mi despecho  
trocar tu calidad y mi bien junto.

### SONETO 50

Esta trença de oro, que texida  
fue por aquella mano poderosa,  
que de Amor vitorioso es vitoriosa  
y lo despoja como a mí de vida,  
ande de aqueste opresso<sup>46</sup> cuello asida,  
do está el yugo y cadena trabajosa:  
revelará la fuerça rigurosa  
que Amor me haze y quién de mi fe olvida.

Servirá de alegrar y dar aliento  
al corazón cativo y temeroso,  
cual virtud d'esmeralda o cornerina,  
y contra el aspereza del tormento,  
contra la saña y ceño desdeñoso  
será, pues es reparo, medicina.

---

<sup>46</sup>*opresso* C1: oprimido

## SONETO 51

Tengo duda cuál fuerte me conviene:  
morir o estar en tan penosa vida;  
y entiendo quel vivir, pues mi omicida  
quiere que viva porqu'en vida pene.

De su mano lo uno y otro viene  
y su voluntad tengo conocida,  
que si de mi vivir fuera ofendida  
que lo acabara, pues el poder tiene.

Amor, queriendo darme algún remedio,  
puso mi vida en lo qu'está mi muerte  
y tal discordia en mi sentido siembra

que no procuro bien, ni quiero medio  
si no es vivir en tan dudosa suerte  
como esperar en voluntad de hembra.

## SONETO 52

Oras breves contadas por el Hado,  
que poco a poco consumís mi vida,  
por que no sea yo de mí omicida  
dad fin a mi vivir desventurado.

Ya voy de mi esperanza despojado  
y veo mi desdicha conocida,  
pues por quien yo me ofendo es ofendida  
de la ofensa que haze a mi cuidado.

Yo no puedo bolver atrás un passo  
de la firmeza qu'en mi pecho arde,  
aunqu'el Amor y la Razón contienden:

Amor me pone en el dolor que passo,  
Razón me dice que de Amor me guarde,  
y al fin Razón y Amor mi fuego encienden.

### SONETO 53

Mueve el templado Zéfiro su aliento,  
hiere mi nave casi destruida,  
apercíbese luego a la partida  
en confianza del mudable viento.

Dexa el seguro puerto en el momento  
que favorable el mar se le convida,  
suelta la rienda con veloz huida<sup>47</sup>  
guiándola a su arbitrio el pensamiento.

No alexa aún bien la vista de la tierra  
cuando el sereno cielo se rebuelve,  
soplan los vientos, brama el mar inestable.

Danle de todas partes cruda guerra,  
ya la encallan, la anegan, y así buelve  
destroçada, deshecha y miserable<sup>48</sup>.

### SONETO 54

Yo me voy consumiendo en un desseo  
que mi esperanza tiene por mí<sup>49</sup> vano,  
que no puedo de mí darle de mano  
aunque más lo procuro y más desseo.

Dentro vive en mi alma, y dentro veo  
qu'es imposible, y cuánto intento en vano,  
lo que arriesgo a perder y lo que gano  
en seguir tras mi loco devaneo.

Mas, ¡ay triste de mí!, que no es posible  
desistir de tan alto pensamiento  
quien vio lo que yo vi, aunque vi mi muerte.

---

<sup>47</sup> *suelta la rienda con veloz huída* C1: larga la escota con veloz huída

<sup>48</sup> *Danle de todas... miserable* C1: sinificando en esta mortal guerra/ a los que vieron cuál salió y cuál vuelve/ de mi vida al estado miserable

<sup>49</sup> *mi* C1: muy

Lléveme Amor tras mi desseo terrible,  
que el premio al que bien ama es el tormento  
aunque m'engañe en tan dudosa suerte.

### SONETO 55<sup>50</sup>

Acuérdome del tiempo en que Amor pudo  
ser de menos piedad al justo ruego,  
que con templança en mí encendía su fuego,  
contrario del de agora qu'es tan crudo<sup>51</sup>.

Enclavó en mi alma el dardo agudo,  
que le consume en tal desassossiego  
que viendo la ocasión, señor Don Diego,  
de lo que más me ofende, más me ayudo.

La dulce libertad en que vivía  
haciendo del amor burla y donaire,  
agora estoy a tiempo que la lloro<sup>52</sup>.

Passó de mi contento el breve día,  
en sombra vana deshecho y aire<sup>53</sup>  
cuanto gozé sin la que agora adoro.

### SONETO 56

Córtame un miedo el pasar adelante<sup>54</sup>  
con la vana esperança del desseo,  
cuando una pura hermosura veo  
y en guarda d'ella, un pecho de diamante.

Temo que Amor tan alto me levante,  
y recelo seguir su devaneo,

---

<sup>50</sup> C1 añade el siguiente titulillo: "A Don Diego de Nofuentes de Guevara. Veinticuatro de Sevilla".

<sup>51</sup> *contrario del agora qu'es tan crudo* C1: contrario del presente qu'es tan crudo

<sup>52</sup> *agora estoy a tiempo que la lloro* C1: estoy a tiempo que su gloria lloro

<sup>53</sup> *Passó de mi... aire* C1: en sombra vana se deshizo y aire/ cuanto bien passé sin la que adoro.

<sup>54</sup> *el pasar* C1: a no pasar



porque ni a él ni a mi ventura creo  
llegado ante aquel angélico semblante.

Mas viéndome el Amor que temo y dudo,  
me dize: “¿Qué castigo ay que no sea  
executado en ti? Ama y padescce.

Pon el constante pecho el hierro agudo,  
no te sientan flaqueza en la pelea:  
sufre, que el que más pena más merece”.

### **SONETO 57**

No hallo parte en mí por do meresca  
ni en vos que no meresca ser querida,  
aunque cruel, sobervia, endurecida,  
que no ay llanto que os mueva ni enternesca.

No ay quexa mía que ante vos paresca,  
que buelv’a mí sin ser de vos oída,  
y nunca veo essa ira encruelecida  
que un punto de ante vos desaparesca.

Mas ¡ay triste de mí!, que dais oído  
a mis querellas, por tener memoria  
do pagar mi querer por desconcierto.

Y por darme castigo de atrevido,  
con el carro que triunfa de mi gloria  
passáis por cima de mi cuerpo muerto.

### **SONETO 58**

En varios exercicios ocupava  
la corta vida en un sabroso engaño,  
del presto tiempo padeciendo el daño,  
que sin sentir su curso apresurava.

Ya en la primera edad se me passava  
un día y otro, un año y otro año,  
en un olvido y un descuido extraño,  
que me admira acordarme cuál andava.

Llegado ya en razón, se dispusieron  
Amor y Febo, y el potente Marte,  
a venir a pedirme que les siga.

A mí de mí por su juez pusieron.  
Yo señalé el Amor y elegí el arte  
de Febo: dexé a Marte y su fatiga.

### SONETO 59

Cansado de seguir mi desconcierto,  
pruebo arrojar la carga dura y grave  
y a mi suelto desseo echar la llave  
porque viva en más orden y concierto.

Por esta vía me parece cierto  
que cuidado, dolor, mi afán me agrave,  
y cuando vo al gobierno de mi nave,  
hallo que Amor lo ocupa y tiene el puerto.

Y como Amor de voluntad se rige  
de fuerça d'ir do quiere, aunque no quiera,  
pues en su mano tiene mi gobierno,

alço las velas que jamás corrige  
del ciego error, y sigo su carrera  
por los desiertos de mi llanto eterno.

### SONETO 60

Cuando de la que adoro soy mirado  
(que sea por descuido, o que me mira),  
de gozo el alma y de temor se admira  
de ver un bien tan alto no esperado.

Mas si el rostro divino muestra airado  
por castigarme y algo se retira,  
mil males, mil congoxas veo, su ira,  
y a mil miserias quedo condenado.

Si aquel manso bolver de aquellos ojos  
con aquel movimiento dulce y grave  
en mí veo puesto, acaban mis enojos.

Mas si los ojos y el mirar suave  
de mí se apartan, dan los míos despojos,  
y es ocasión que mi dolor se agrave.

### SONETO 61

Las frescas ondas de una oculta fuente,  
qu'el sol no ofende en la fragosa siesta,  
gozavan la beldad pura y onesta  
por quien descanso y pena mi alma siente.

De Amor guiado y de mi fuego ardiente,  
llegué do vi mi gloria en agua puesta,  
más hermosa que Venus descompuesta  
cuando en Ida ante Paris fue presente.

El bello cuerpo dado al agua pura,  
que de alabastro imagen parecía  
cubierta de cristal o vidrio claro,  
alegrava su luz y hermosura  
a Amor, al cielo, y sola al alma mía  
le vino a costar caro un bien tan caro.

### SONETO 62

Este juvenil brío con que aguardo  
el duro golpe de essa mano airada,  
la sangrienta crudeza exercitada  
en cuya fuerça cada golpe ardo,

os debe incitar, porque ya tardo  
en darle fin a mi vital jornada,  
a no aplacaros ni a moveros nada  
viendo qu'en tanto mal nunca acobardo.

Pues entendé, señora, que no vivo  
porque no es vuestra saña poderosa  
de acabarme mil vidas que tuviera,  
mas porque quiere Amor, de quien escribo,  
que no se diga, ya que amando muera,  
que vos me distes muerte tan onrrosa.

### SONETO 63

Padre Apolo, qu'el cielo consagrado  
con carrera perpetua vas midiendo,  
la tierra con tu bella luz cubriendo  
y descubriendo cuanto está criado,  
pues tú del fiero Amor fuiste tocado  
y sabes lo que puede Amor, queriendo,<sup>55</sup>  
suplícote que a mí, qu'estoy muriendo,  
te muestres piadoso en tal estado.  
De la suerte que al dios potente en fuego  
manifestaste el hurto de su esposa  
descubriendo el lugar y oscura parte,  
así te pido, te suplico y ruego  
me descubras do está mi bella diosa,  
así veas a Daphne y'abraçarte.

### SONETO 64

Señora, a mi despecho vivo tanto.  
Por entender que tú desseas mi muerte  
yo la procuro, y aunque trago fuerte,  
desseo tu contento en mi quebranto.  
Que no puede causar algún espanto  
al que muere en la fe de obedecerte;  
usa en mí el rigor de tu ira y suerte  
despena a ti de mí, y a mí de llanto.

---

<sup>55</sup> queriendo C1: horrendo

Que cuando uvieres hecho más hazaña  
en esto, quedarás menos contenta  
por aver puesto en mí tu cruda mano  
o muerto triunfaré con gloria estraña,  
que recibí tu golpe siendo umano  
y esto me hará libre de l'afrenta.

### SONETO 65

Vais, señora, huyendo de escucharme  
y yo, porque me oigáis, os voy siguiendo  
con mis queexas los montes conmoviendo  
y las heras que oyen lamentarme.

Muchas vezes procuro refrenarme,  
vuestra voluntad dura conociendo,  
y al punto a mi yo propio reprehendo  
pues no tiene otro bien Amor que darme.

Dexo mi voz que vaya donde el viento  
la quisiera llevar a ser oída,  
aunque sea entre plantas y animales.

Yo quedo en la congoxa y mal que siento,  
temiendo si seréis d'esto ofendida  
pues os aíra tanto oír mis males.

### SONETO 66

Toda la noche y todo el día lloro  
sin refrenar jamás la fuerça al llanto  
con que suelo causar al mundo espanto  
y no muevo a piedad a la que adoro.

Tras mí traigo de Betis todo el coro  
y suspendo su curso al triste<sup>56</sup> canto  
ni un pecho altivo, a quien umilde onoro

---

<sup>56</sup> *mustio* C1: mustio

Entre las duras penas que me siguen  
Amor de leños muestra una centella  
por donde pueda encaminar mi paso.

Las causas que me afligen y persiguen  
desaparecen luego, y veo una estrella  
que me guía a la cumbre del Parnasso.

### **SONETO 67**

Sálgome de entre el trato de la gente,  
voime por bosques y apartados  
a llorar mi desdicha y mis cuidados,  
ya que quien es causa no los siente.

Y como si ante mí fuera presente,  
le son todos por mí representados:  
los que presente veo y los pasados  
y los que a mi ocasión padesco ausente.

Tomo vengança en mí de mi osadía,  
que fue mayor que la de Prometeo,  
aunque castigo no cual merecía.

Muero viviendo y vive mi desseo  
creciendo en más miserias cada día  
que males causó al mundo Epimeteo.

### **SONETO 68**

Amor, ¿quieres hazer una hazaña  
la más eroica que jamás as hecho?  
Hierde de mi señora el duro pecho  
y será la mayor y más estraña.

Ya ves que con desdén y ardiente saña  
se muestra contra mí, y a tu despecho  
vive libre, quieta, y trae derecho  
el cuello que tu yugo no le daña.

Mas quiérote avisar que te conviene,  
para salir con premio de vitoria,  
ir cual Perseo al Egis embraçado.

Que de otra suerte el resplandor que tiene  
te turbará y perderás la gloria  
y cual yo quedarás aprisionado.

### **SONETO 69**

Suaves ojos con que Amor me ceva,  
dulce mirar do mi corazón se priva,  
alegre vista que la mía cativa  
y tras de sí mi libertad se lleva.

Bolved a verme, que el Amor me prueba  
con mano airada y voluntad esquiva,  
por ver si mi firmeza se derriba  
o si en mayor peligro me renueva.

Bien que la fuerça del Amor airado  
no avrá de mí la vitoriosa palma  
teniendo vuestra vista por opuesto.

Antes saldré de yedra coronado  
viendo esos ojos, luzes de mi alma,  
que alumbran la tiniebla en que estoy puesto.

### **SONETO 70**

Belleza celestial que nos demuestra  
la de los celestiales, que no vemos,  
y por quien claramente conocemos  
cuanto inora la umana sciencia nuestra.

No levantéis la vista airada y diestra  
en castigar, huid de los extremos,  
y mirad la piedad de do sabemos  
que trasladada fue la beldad vuestra.

Que no sin causa os dio Naturaleza  
essa divinidad que ella admira  
viendo cuánto en vos ay tan sin defeto.

Hazed lo que denota essa belleza,  
no juntéis dos contrarios a un sugeto:  
un ángel en beldad y un tigre en ira.

### SONETO 71

A ti, Betis, consagro aquesta lira  
que otro tiempo te fue más agradable,  
cuando el cielo a mi ruego favorable  
se mostró, y en Felicia menos ira.

Quiero, pues el Amor al daño aspira  
y favorece el pecho frío, intratable,<sup>57</sup>  
qu'en tus ondas acabe el miserable  
curso, pues al Amor mi Luz conspira<sup>58</sup>.

Mas temo que, tocada de tus ondas,  
con aquel movimiento, no resuene,  
y diga por Felicia el nombre oculto.

De suerte que tú, oyéndola, respondas,  
cual ya hiziste, y por aqueste insulto<sup>59</sup>  
Amor a nuevo llanto me condene.

### SONETO 72

Betis, quiero un consejo darte sano:  
que si te aquexa amor, desdén y llanto,  
que no toques mi lira en tu quebranto,  
no te seas a ti proprio inumano.

---

<sup>57</sup> *y favorece el pecho frío, intratable* C1: al pecho a mis suspiros intratable

<sup>58</sup> *pues al Amor mi luz conspira* C1: pues cuanto Amor conspira

<sup>59</sup> *y por aqueste insulto* C1: y tomado por insulto



No entiendas que, teniéndola en tu mano,  
mover harás tu ninfa al tierno canto;  
que te sucederá lo que a Neanto  
con la lira de Orfeo soberano.

Creyó que con tenerla era posible  
hazer el mismo efeto qu'él hazía,  
moviendo montes, suspendiendo ríos.

Y engañose de suerte qu'en terrible  
muerte se vio, cual tú, si con la mía  
imitas tus afetos por los míos.

### SONETO 73

Aléxase de mí toda esperança  
y va por un camino tan estrecho,  
que me vengo a hallar en poco trecho  
en el que sigue mi desconfiança.

Este es el premio que mi suerte alcança,  
esto me da el Amor, en satisfecho  
del triste llanto en que me veo deshecho  
sin ver de bien alguna<sup>60</sup> semejança.

Pongo en el Hado mi final intento  
remitiéndome a él, si esto es bastante,  
a que sosiegue la sangrienta mano.

Represéntole todo mi tormento,  
ríese Amor de verme tan constante  
en donde amor, dolor y llanto es vano.

### SONETO 74

Suelo mover mi acento y querellarme  
de quien me ofende, sin dezir su nombre,  
porque no quiere Amor que yo lo nombre  
ni a mí se es permitido declararme.

---

<sup>60</sup> alguna C1: ninguna

Muchas vezes procuro señalarme  
en tal hazaña dina de renombre,  
empresa no devida a mortal ombre  
ni buelo en que no espere despeñarme.

Tomo por medio, quando en mi fatiga  
no levanta la mano poderosa,  
quexarme de Felicia mi enemiga.

Llamo a mi pena dura y trabajosa  
Felice, porqu'el dulce nombre liga  
por quien arde mi alma tan gozosa.

### SONETO 75

Por testimonio de la pena mía  
y del amor con que desseo serviros,  
os consagro, señora, los suspiros  
qu'el alma que os adora a vos envía.

Dexe vuestra beldad la tiranía  
que usa, y de mi mal quered sentiros,  
pues veis que Amor traspasa con sus tiros  
el pecho que abraçáis con nieve fría.

Perd'el rigor y dad lugar al ruego  
que umilde a la presencia vuestra embío  
porque mi esquivo y duro mal repare.

Que yo prometo por mi ardiente fuego  
(si no vuestro favor sea en daño mío)<sup>61</sup>  
si en cosa que os desguste os desgustare.

### SONETO 76

Por essa beldad pura que yo adoro,  
por essa clara luz en que me veo,  
qu'enciende en vivo fuego mi desseo  
y al alma pone en miserable lloro<sup>62</sup>,

---

<sup>61</sup> (*si no vuestro favor sea en daño mío*) C1: si no vuestra beldad sea en daño mío

por essa dulce boca y hebras de oro  
de donde el Amor haze su trofeo,  
juro, y por el tormento que posseo,  
de guardar al querer vuestro el decoro.

Yo me vea de vos desamparado  
y mis ojos no vean vuestra belleza  
y no aya bien umano que me ampare<sup>63</sup>,  
mi ruego sea de vos menospreciado  
y cresca el desdén vuestro y mi firmeza,  
si en cosa que dos desguste os desgustare.

### SONETO 77

Ninguna suerte alcançe que convenga<sup>64</sup>  
que sea remedio a mi cansada vida,  
pues cualquiera remedio en mi herida  
causa qu'el que conviene se detenga.

No ay yerva que virtud en mi mal tenga  
aunqu' en la fértil Assia sea cogida,  
si mi bella, cruel, dulce omicida  
impide que ni bien ni muerte venga.

Conociendo que todo es en mi daño,  
pues la que yo más amo más me ofende,  
sigo el rigor de mi contraria suerte.

Que no puede mi mal ser tan estraño  
que llegue a más que a ser lo que pretende  
la que me da la vida por más muerte.

---

<sup>62</sup> y *mi alma pone en mmiserable lloro* C1: y mi alma pone en lo que siempre lloro

<sup>63</sup> y *no aya bien unamo que me ampare* C1: ni bien umano aya que me ampare

<sup>64</sup> *ninguna suerte alcançe que convenga* C1: ningún remedio alcanço que convenga

## SONETO 78

De temeroso orror y sombra oscura  
cubierto el resplandor del claro cielo,  
muriendo ausente en este estéril suelo,  
que no promete al cuerpo sepultura,

me tiene Amor atado en prisión dura,  
cual Prometeo, al agua, al viento, al yelo,  
sujeto a eterno llanto y desconsuelo,  
cierto del duro fin que me procura.

El alma, que se v'en su esquiva ausencia,  
aunque sin luz por donde sea<sup>65</sup> guiada  
para seguir camino tan incierto,

me dexa, y va a buscar vuestra presencia,  
y transformada en vos, de mí olvidada  
quedo sin alma, vivo en vida muerto.

## SONETO 79

En esta parte donde el sol ardiente  
apenas muestra el resplandor sagrado,  
Amor quiere que muera desterrado,  
de toda mi esperanza y bien<sup>66</sup> ausente.

Por dar reparo alguno al mal presente,  
que tanta fuerza pone a mi cuidado,  
finjo que estoy presente y no apartado  
de quien mi fe apartarme no consiente.

No puede aqueste engaño sustentarme,<sup>67</sup>  
que luego la memoria me presenta  
qu'estoy tan lexos de la vida mía.

Comiença Amor de nuevo a guerrear  
con celos, con sospechas, porque sienta

---

<sup>65</sup> *sea* C1: ser

<sup>66</sup> *bien* C1: gloria

<sup>67</sup> *No puede aqueste engaño sustentarme* C1: no puedo en este engaño sustentarme

dónde llega su fuerza y mi porfía.

### SONETO 80

Cuando ausente me hallo de mi gloria  
en esta soledad do siempre lloro,  
los suspiros embío a quien adoro,  
guiados por el alma y la memoria.

Rebuelvo por los pasos de mi istoria  
cuando fui preso de unos lazos de oro  
de aquella por quien hiere el alto coro  
mi plectro que del tiempo avrá victoria.

Sujeto a mi dolor, en esta parte  
donde tan lexos me hallo, en mi esperanza  
cerrada con el brazo de Nereo

gimo, y un ansia el corazón me parte  
viendo en mi bien tan clara la mudança  
y tan dudoso el bien, que ausente veo.

### SONETO 81

Muéstrame Amor unos sidéreos ojos  
que con sola la luz de su luz pura  
da claridad a la tiniebla oscura  
en que estoy, y suspende mis enojos.

Salgo de entre los ásperos abrojos,  
rompo los riscos de mi desventura,  
creo que Amor no engaña mi ventura  
pues me da en tanto mal tales despojos.

No hizo aquesto Amor sin artificio,<sup>68</sup>  
que no suele moverse sin efeto,  
que gran misterio comprehende en esto.

Y venido a entender claro el secreto  
es por hazer presente el sacrificio  
a la qu'en tal dolor me tiene puesto.

---

<sup>68</sup> *No hizo aquesto Amor sin artificio* C1: Esto no haze Amor sin artificios

## SONETO 82

Tantas mudanças veo en el bien mío  
y tan constante el mal que me persigue,  
que no hallo ocasión que no me sigue  
si procuro algún bien con desvarío.

E dado de mi alma el señorío  
a aquella que su intento es que me obligue  
a inmortal llanto, porque assí consigue  
el fin que inquiere su cruel desvío.

No sé en qué ofendí [a] Amor, que assí procura  
tan descubiertamente la vengança  
de mí, en quien no halla resistencia.

Que sujeto a su ley esquiva y dura,  
veo mi bien, mi gloria y mi esperança  
huir cual sombra vana mi presencia.

## SONETO 83

Si la lira de Febo<sup>69</sup> conmovía  
la deidad de los dioses, y a su acento  
parava el mar y no soplava el viento  
y si a la celeste buelta suspendía,

si de Orfeo la voz adormecía  
los dañados espíritus sin cuento  
y al rey del inferno al ayuntamiento  
tras sí con los demás venir hazía,

¿por qué mi voz que a vos, señora, ofresco  
desecháis y deshaze el yelo frío  
del desamor sobervio que padesco?

Que templar la ira al mar, al viento el brío,  
menos será, señora, si meresco<sup>70</sup>  
que os apliquéis a oír el canto mío.

---

<sup>69</sup> *Febo* C1: Apolo

<sup>70</sup> *menos será* C1: poco será

## SONETO 84

De tal suerte me trata mi desseo  
y con tanto rigor me apremia y liga,  
que aquella fiera que a mi mal me obliga  
casi siente el dolor qu'en mí posseo.

Por falso tengo aquesto, aunque lo veo,<sup>71</sup>  
pues no remedia el mal que me fatiga,  
¿O vano imaginar, quién ay que diga  
que aquesta presunción no es devaneo?<sup>72</sup>

Si con solo un mover los bellos ojos,  
qu'es mi descanso, causa en mí la muerte  
¿qué bien espero o qu'es lo que me niega?

Dulces regalos son, dulces despojos,  
gloria a mi mal que Amor me da en tal suerte  
cuando a tal bien por nuevo mal m'entrega.

## SONETO 85

Cuando más mi dolor os represento  
y el fuego que me abrasa con crudeza,  
en vuestro pecho hallo más dureza  
que si no os descubriesse el mal que siento.

Este rigor que usáis en mi tormento,  
esta gran crueldad en mi flaqueza,  
afrenta es vuestra, y gloria a mi baxeza  
que estiméis su terrestre vencimiento<sup>73</sup>.

Ensangrentar la lança en un rendido  
a quien sigue la extrema desventura  
no es el fin que promete vuestra gloria.

Ni se espera de vos que ayáis podido

---

<sup>71</sup> *por falso tengo aquesto aunque lo vea* C1: Esto tengo por falso aunque lo vea

<sup>72</sup> *si aquesta persunción no es devaneo* C1: qu'esta mi presunción no es devaneo

<sup>73</sup> *que estiméis su terrestre vencimiento* C1: qu'estiméis tan terrestre vencimiento

ser contra vos por ser contra mí dura,  
y por vengaros darme a mi vitoria.

### SONETO 86

¿Adónde vais, suspiros míos perdidos?  
Bolveos, no passéis más adelante,  
que vuestro ardor no puede ser bastante  
a mover la que priva mis sentidos<sup>74</sup>.

Antes abréis castigo de atrevidos  
que premio, si llegáis ante el semblante  
de la que quiere que, muriendo, cante  
su belleza y mis males nunca oídos.

No deis lugar que nueva saña altere  
aquel pecho a mi mal tan sossegado:  
tornad, no la alteréis, morid conmigo.

Que ya no puede Amor hazer que espere  
en bien ninguno, pues en tal estado  
quiere que muera y viva en el castigo.

### SONETO 87

No está en partir mudarse el amor mío,  
aunque acabe el vivir en la partida,  
que donde el alma está tan encendida  
hazerlo aún no podrá con desvarío.

Podrase ver arder el yelo frío  
y la orden del cielo pervertida<sup>75</sup>,  
trocar su efecto Amor, muerte dar vida,  
juntos verano, invierno, otoño, estío.

Que donde vive Amor como en mí vive,  
no ay cosa que apartar pueda del alma  
lo qu'en sí tiene sin moverse d'ella.

---

<sup>74</sup> *a mover lo que priva mis sentidos* C1: a mover lo qu'enciende mis sentidos

<sup>75</sup> *y la orden del cielo pervertida* C1: y del cielo la orden pervertida



Agora Amor en daño mío se esquite,  
qu'en esta fe yo abré gloriosa palma  
de vos, de Amor, y mi contraria estrella.

### SONETO 88

Hermosa fuente cuyo nascimiento  
procede del gran Betis, nuestro río,  
que vas regando dond'el canto mío  
lleva suavemente el fresco viento,  
dale seguro y dulce acogimiento  
porque de mi señora temple el brío,  
si el duro corazón de yelo frío  
consintiere hazer tal mudamiento.

No te altere la voz jamás oída,  
antes qual Eleucides te levante  
oyendo el dulce y amoroso canto.

Y siendo vista tú de quien me olvida,  
ablandará aquel pecho de diamante  
viendo moverte assí de oír mi llanto.

### SONETO 89

Dulces regalos de la pena mía,  
sois vos ojos de aquella que yo adoro,  
cuando ausente de vos suspiro y lloro  
el mal que me consum'en su porfía.

De vuestra pura luz qu'enciend' el día  
un rayo muestra Amor de su tesoro,  
qu'en mi alma lo encierro y atesoro  
para dar luz a mi dudosa vía.

Mas veo, cuando os veo, un ceño estraño,  
que me turba, me corta y descolora,  
y assí quedo temblando sin aliento,  
quexoso, ¡ay ojos míos!,<sup>76</sup> del engaño

---

<sup>76</sup> ¡ay ojos míos! C1: (ay luzes bellas)

qu'en ver tal bien recibo, y del tormento  
alegr'el alma mía que os adora.

### SONETO 90

Después que tan sangrienta y bella mano  
hizo del alma mía su trofeo,  
en mí no hallo bien ni lo poseo  
si no es mi dulce mal tan inumano.

Solía de Amor quexarme, y era vano,<sup>77</sup>  
que Amor solo da fuerça a mi desseo  
para verm'en el fuego en que me veo  
por aquel Fénix bello y soberano.

Llévame tras su ira, al cuello atado  
el duro yugo con las hebras de oro  
de quien estoy cautivo y enlazado.

Ardo en la saña por quien siempre lloro,  
crece mi fuego y crece mi cuidado,  
y mengua la ocasión del bien que adoro.

### SONETO 91

Un lustro es ya cumplido desde el día  
qu'encendió en mi alma Amor su fuego,<sup>78</sup>  
que obstinado al valor del justo ruego,  
el sordo oído a mi clamor desvía.

Crece de mi tristeza<sup>79</sup> la porfía  
y de quien es la causa el odio ciego,  
en mí el amor, la fe por quien le niego  
tener jamás descanso al alma mía.

En contra de mí viene el pecho elado,  
desnudo de piedad, lleno de ira,  
del ángel mío, buelto en tigre hircana.

---

<sup>77</sup> *Solía de Amor quexarme y era vano* C1: De Amor solía quexarme y era vano

<sup>78</sup> *qu'encendió en mi alma Amor su fuego* C1: qu'en mi alma encendió el Amor su fuego

<sup>79</sup> *tristeza* C1: firmeza

Que ausente a mi remedio y desviado  
contra mi bien, en daño mío conspira  
saña inmortal, belleza soberana.

### SONETO 92

Pena no es pena la que por vos siento,  
que gloria es la que siento en vuestra pena,  
vos dispensáis en ella, Amor la ordena,  
y assí es de fuerça que me sea contento.

¿Cuál ansia, cuál rigor, cuál sentimiento,  
cuando con más afecto en mi alma pena,  
me puede a mí afligir, pues mi cadena  
es dulce, pues vos sois el instrumento?

Si por vos sufro, si por vos padesco,  
si por vos ardo alegre, lloro y canto,  
si por vos hago efetos nunca oídos,  
lo que por mí con vos yo no meresco  
meresca por mi fe con vos mi llanto,  
que aunque no os doláis d'él, le deis oídos.

### SONETO 93

A porfía dos rústicos herían  
dos duros y altos robles de una sierra,  
y en competencia y entravada guerra  
ponerlos por el suelo pretendían.

El uno, a quien los Hados acudían  
prósperos, derribó el suyo a la tierra;  
y el otro, a quien la desventura a tierra,  
aún apenas sus golpes lo movían.

El vitorioso, sobre el tronco verde  
se puso a descansar y dixo: “Agora  
veo cumplido el desseado intento”.

Responde el otro (y dize): “No se pierde  
tanto en mi dilación, que en una ora

no pueda como tú verme contento”.

#### SONETO 94

Llorad, ojos, que vistes unos ojos  
que al mundo dan placer y a vos dan llanto;  
llorad, ojos, que justo es llorar tanto  
que llorando el vivir deis por despojos.

Llorad, ojos, y no vuestros enojos,  
pues son gloria y placer vuestro quebranto;  
llorad, ojos, que deis al mundo espanto  
y al Amor que os conmueve a sus antojos.

Llorad, ojos, llorad, qu’el cielo quiso  
juntar en un contrario dos sujetos  
que os puso en un infierno y paraíso.

Llorad, ojos, que al llanto sois sujetos  
pues quisistes mirar con poco aviso  
d’os paguen con mirar vuestros afetos.

#### SONETO 95

Tengo miedo esparzir de gent’en gente  
mi baxo estilo en alabanza vuestra,  
porque la invidia el ceño horrible muestra,  
qu’es gran peligro y duro inconveniente.

Esto me impide, aunque no consiente  
mi fe que siga cosa tan tan siniestra  
sino cantar cual canto a la edad nuestra  
vuestra ecelsa beldad pura, ecelente.

Bien que mi umilde ingenio y ronco acento  
tiembla emprender tal cosa y con recelo  
a vos se va primero que paresca.

De donde, recibiendo vuestro aliento,  
la ira del mordaz y crudo zelo  
no serán parte que jamás peresca.

### SONETO 96

La luz que adoro, que al lumbroso día  
en su fuerza mayor presta luz pura,  
en triste ausencia y en tiniebla oscura  
tiene puesta la luz de mi alegría.

Sujeto voy por la dudosa vía  
que mi remedio menos me asegura,  
provando en lo contrario a la ventura,  
siguiendo a quien se ausenta y me desvía.

Con suspiros suspendo el veloz cielo,  
que piadoso al mal que me da guerra  
se a mostrado en señales que yo e visto.

Con que al odio, a la saña, al crudo zelo  
de quien ingratamente me destierra  
satisfago, y al crudo Amor resisto.

### SONETO 97

En lazos que Amor hizo por su mano  
para vengança suya en daño mío,  
me lleva el crudo atado al yelo frío  
de aquel pecho a mis males inumano.

Primero que me vi alegre, y vía ufano  
los que puestos al duro señorío  
padecían la ira y cruel desvío

en la opresión de aqueste dios tirano,  
cantava sin temor del fiero rayo  
en libertad la vida que me huye;  
mas acabó este bien el tiempo presto,

qu'el tercer día del alegre mayo  
una luz vi, que mi quietud destruye,  
qu'enciende el fuego en qu'el Amor me a puesto.

### SONETO 98

Ya canto del Amor la ardiente ira  
de que un tiempo fui libre y receloso,  
y sin gustar su fuego riguroso,  
vía su afeto cuando más se aíra.

Agora qu'el cruel puso la mira  
assentando a mi pecho temeroso,  
el canto vuelvo en llanto doloroso  
viendo mi daño, y viendo quién le aspira.

Mas, ¿de qué sirve mi lloroso estilo,  
la voz que sale de mi pecho ardiente  
encendiendo los aires con su acento?

Que assí es dar voces como dond'el Nilo  
baxa cayendo con mayor creciente,  
qu'ensordece, cual yo, con mi tormento.

### SONETO 99

¿Quién puede en un engaño sustentarse?  
¿Quién en un desamor vivir contento?  
¿Quién tiene en mal tan fiero sufrimiento  
sin darle el dulce fin, sin acabarse?

¿Quién puede de cuidado relevarse  
si dexa en su discurso el pensamiento?  
¿Quién puede ser ajeno de tormento  
si del Amor permite gobernarse?

¿Quién puede, si a los ojos da licencia,  
repararse de llanto, y quién, sintiendo  
el mal que haze Amor, estar seguro?

¿Quién puede amando estar vivo en ausencia,  
y quién, si es desamado, vivir viendo  
su bien ser buelto en un destierro duro?

### SONETO 100

¿A dónde me lleváis ojos cativos?  
¿Llevaisme por ventura a ver los ojos  
a quien distes el alma por despojos  
y por quien sufrís males tan esquivos<sup>80</sup>?  
¿No escarmentáis? ¿No veis los fuegos vivos  
en que os puso el seguir vuestros antojos?  
¿No me veis arrastrar por entre abrojos  
de mis cuidados sin efecto altivos?  
Bolved, que caro os cuesta aquella gloria  
que tan breve<sup>81</sup> huyó vuestra presencia;  
dexad la presunción que os cuesta tanto.  
Gozaos con solamente la memoria  
y no queráis más premio a vuestra ausencia  
que la ocasión de vuestro duro llanto.

### SONETO 101

¿Tal instancia hacéis, ojos míos tristes,  
de quererme llevar donde os dan guerra  
y donde el crudo Amor el passo os cierra  
porque nunca veáis lo que ya vistes?  
Si un tiempo alegres y dichosos fuistes  
esse gozo os dañó, y esse os destierra,  
y assí no es dino de perdón quien yerra  
cual vos llegando al punto que perdistes.  
Pagad agora con vivir llorando  
no aver sabido usar de la vitoria  
y quedad tristes y en ausencia puestos.  
Que yo os ayudaré, y con vos penando,  
celebraré con lágrimas la gloria

---

<sup>80</sup> *a quien... esquivos* C1: a quien el alma distes por despojos/ y por quien vos sufrís males tan esquivos?

<sup>81</sup> *breve* C1: presto

que os cerró por ser en mirar prestos.

### SONETO 102

El labrador del yugo trabajoso  
desata el buey a la coyunda asido,  
y repara el cansancio que a sufrido  
entregándose al sueño blando ocioso.

El caçador, que jabalí animoso  
o el fiero pardo el largo día a seguido,  
buelve al descanso a nadie defendido  
sino a mí, a quien es el cielo odioso.

Torna el soldado lleno de despojos  
al dulce alvergue dando fin el día,  
cuando descansan ombres y animales:

yo solo enbuelto en lágrimas y enojos,  
sin que se acabe la congoxa mía  
sufro el rigor de mis eternos males.

### SONETO 103

El mar, cuando está airado y furioso  
de la eólica esquadra combatido,  
suele mudar el curso embravecido  
y mostrarse tranquilo y con reposo.

Febo sigue su vía<sup>82</sup> presuroso  
y acaba su camino dirigido  
donde de su trabajo es guarecido,  
en el lugar de Tetis deleitoso.

Solas mis penas, solos mis enojos  
no tienen fin, ni acaban su porfía  
con ver de mi peligro las señales.

Qu'el alma, dando crédito a los ojos,  
se dexa ir por la engañosa vía

---

<sup>82</sup> *vía* C1: curso



a padecer en penas inmortales.

#### SONETO 104

Fixada está en su norte el alma mía,  
que a llegado a ponerse en el altura  
que la cercana tierra le asegura  
por fin de su trabajo y larga vía.

Luego, de aquel desseo que la guía  
por el tendido mar de su<sup>83</sup> tristura,  
marca el lugar y al puerto se apresura  
que su contraria suerte le desvía.

Al punto se levanta un frío viento  
qu'embía el norte que lo espira y mueve  
y le haze de nuevo derrotarse.

Cual Sísifo inmortal en su tormento  
que, cuando acaba un mal, quiere que prueve  
otro, sin que su mal pueda acabarse.

#### SONETO 105

De passo en passo voy a dar connigo  
al lugar do en naciendo se camina  
por donde la mortal senda encamina  
al que tuvo el principio que yo sigo.

A mí mismo me fui crudo enemigo  
pues quise a quien mi muerte determina,  
ante quien mi llorosa voz no es dina  
ni grave mi sobervio y cruel castigo.

No dexo de entender quán buena suerte  
es el morir por quien alegre muero,  
y cuanta gloria el alma mía consigue.

Mas quéxome de mí, que amé la muerte  
amando la que amo, adoro y quiero,

---

<sup>83</sup> *su* C1: mi

pues solo quiere el mal que me persigue.

### SONETO 106

Cantando Orfeo con dorada lira  
las almas suspendió del reino oscuro  
y a los ministros del castigo duro  
hizo parar<sup>84</sup> la horrible y cruda ira.

Y yo cantando, veo que se aíra  
un ángel que desdeña mi amor puro  
y hecho de diamante un fixo muro  
oye mi canto y mi tormento mira.

Renuévasse el dolor con nuevo llanto  
en mi alma, mirando la estrañeza  
de aver piedad do digo y donde falta.

Que, corrido de mí, buelo<sup>85</sup> al quebranto  
viendo el yerro que usó Naturaleza  
en hazer sin piedad beldad tal alta.

### SONETO 107

Por adular a César, Tolomeo,  
olvidado el paterno beneficio,  
la ley sagrada del piadoso hospicio  
transpassó, degollando al gran Pompeo,  
quiso assí atraerlo a su desseo<sup>86</sup>  
con tan infame hecho en su servicio  
y asegurarse siéndole propicio  
con darle aquella empresa en su trofeo.

Mas mi enemiga libre y vitoriosa,  
teniendo al vitorioso Amor sujeto,  
me puso en sujeción del cruel tirano

---

<sup>84</sup> *hizo parar* C1: parar hizo

<sup>85</sup> *buelo* C1: buelvo

<sup>86</sup> *quiso assí atraerlo a su desseo* C1: Assí quiso atraerlo a su desseo

sin pretender aquesta rigurosa<sup>87</sup>  
hazaña, ni vitoria, ni otro efeto,  
más que ofrecerme a la sangrienta mano.

### SONETO 108

Cuando ardía en mí un juvenil brío,<sup>88</sup>  
que aún no cubría mi rostro el primer vello,  
en mi alma imprimió el Amor su sello  
con que no quedé en mí, ni fui más mío.

Sometió a su antiguo señorío  
mi corazón, que no sabía temello  
ni alcançava que Amor podía ofendello  
con ira, con desdén, saña y desvío.

En la memoria contra Amor m'ensañó  
de aquel suave y deleitoso día,  
que se celebra el quinto mes del año,  
de donde procedió la pena mía  
mi dulce mal, mi no pensado daño,  
que abrió a mi llanto tan abierta vía.

### SONETO 109

Lleva de gente en gente Amor mi canto  
por dar exemplo de su eroico hecho  
y gloriarse de encender un pecho  
que sin saber de Amor vino a'mar tanto.

Y un corazón de frío y duro canto,  
por quien el mío veo en tal estrecho,  
con más rigor se muestra y más despecho  
cuanto conoce más mi ardiente llanto.

¡Quién pudiera hazer en mi omicida  
un corazón que fuera más umano  
para que al mío fuera conocida!

Mas esta es fuerte y no de mortal mano

---

<sup>87</sup> *sin pretender aquesta rigurosa* C1: sin esperar de aquesta rigurosa

<sup>88</sup> *Cuando ardía en mí un juvenil brío* C1: Cuando ardió en mí de jubentud el brío

que a sola la divina es concedida  
y assí es mi intento, y lo que intento vano.

### SONETO 110

No os canséis más, señora, en ofenderme  
que aunque más me ofendáis e de quereros  
qu'en esto abré por fuerça de ofenderos  
pues a de ser Amor en defenderme.

No entendáis que podréis de aquí esperarme<sup>89</sup>  
aunque provéis en mí mil males fieros  
que no ay golpe que abolle los azeros  
de mi firme querer para moverme.

Si vuestro esquivo desamor ordena  
que yo me apreste d'este prosupuesto  
acábem'el rigor de vuestra ira;

que, vivo o muerto, libre o en cadena,  
os tengo de querer, y solo en esto  
dar a mi vida fin, gloria a mi lira.

---

<sup>89</sup> *No entenderáis que podréis de aquí esperarme* C1: no entendáis desto un punto en retrasarme

## NOTAS ACLARATORIAS AL CONTENIDO DE LOS SONETOS

**SONETO 1.** Esta primera composición hace la función de soneto- prólogo siguiendo el estilo de los cancioneros amorosos iniciados por Petrarca.

- V. 3 *Pláticas*: conversaciones.

### SONETO 2

- V. 13 *Guarecerse*: guardarse, conservarse.

**SONETO 4.** El autor desvela el nombre de la amada mediante el empleo del acróstico, del mismo modo que Petrarca en su *Canzoniere*. Es por esto que se han mantenido las mayúsculas tal y como se encuentran en el original.

### SONETO 5

- V. 12 *Denuedo*: brío, esfuerzo.

### SONETO 8

- V. 2 *Xarales*: lugares enredados o intrincados.

### SONETO 10

- V. 9 *Bélides*: danaidas, hijas de Belo, condenadas a llenar perpetuamente un cántaro y un pozo sin fondo como castigo por haber matado a sus esposos.
- V. 12 *Ticio*: hijo de Zeus y Elara, fue famoso por su lujuria desenfrenada, arrojado al Tártaro por tratar de violar a Artemisa y condenado permanecer despatarrado en el suelo, donde dos buitres o serpientes comieran eternamente su hígado.
- V. 12 *Ixión*: rey de Tesalia que fue arrojado al Tártaro por Zeus tras matar a su suegro y tratar de seducir a Hera, donde Hermes lo ató con serpientes a una rueda ardiente que daba vueltas sin cesar.

**SONETO 15:** al igual que ocurre en la obra de Petrarca, Cueva se enamora de la dama en el día de Viernes Santo, de modo que su pasión pueda ser equiparada a la del Señor.

- V. 8 *Cloris*: nombre griego de Flora, diosa de las flores.

**SONETO 18.** Esta composición sigue la tradición de los sonetos –aniversario, también muy recurrentes en la obra de Petrarca.

- V.7 *Porfía*: disputa.

## SONETO 22

- V. 11 *Espele*: expulsa.
- V. 14 *Compele*: fuerza, obliga.

## SONETO 25

- V.3 *Xarcias*: aparejos y cabos de un barco.

## SONETO 26

- V. 6 *Descojéis*: despleáis.

## SONETO 27

- V. 7 *Esculapio*: Asclepio para los griegos, dios de la medicina y la curación.

## SONETO 32

- V. 2 *El real sobrenombre, que la guerra de España y Francia en pazes confedera...*: estos versos podrían aludir dos circunstancias distintas no muy lejanas a la vida de nuestro autor. La primera de ellas la quinta guerra de España contra el país galo, (1552- 1556), donde Enrique II se alió con los príncipes alemanes protestantes y algunos estados italianos formando la Liga de Chambord. Sorprendido en Innsbruck, Carlos V se vio obligado a huir y, posteriormente, a negociar una paz separada con los príncipes alemanes protestantes (Paz Religiosa de Ausburgo, en 1555). El conflicto con Francia continuó hasta la tregua de Versalles un año después. Por otra parte podría hacer referencia al matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois, pactado tras la Paz de Cateau- Cambresis en el año 1559. Por tanto, el epíteto “el real sobrenombre” aludiría en el primer caso a Carlos V, mientras que en el segundo caso estaría referido a Felipe V.
- V. 6 *Mongibel*: nombre empleado para designar al volcán siciliano conocido como Etna.

## SONETO 37

- V. 11 *Aunque a Europa y a Assia puso en fuego*: referencia a la guerra de Troya, que enfrentó a todos los reinos de Grecia (Europa) con la ciudad de Troya, situada en el estrecho de Dardanelos, en la actual Turquía, perteneciente por tanto a Asia.

### SONETO 38

- V. 4 *Sidereo*: perteneciente o relativo a los astros.
- V. 12 *Peneia*: sobrenombre de Dafne, el cual recibe por ser hija de Peneo.
- V. 12 *Lauro*: laurel.

### SONETO 42

- V. 6 *Alcides*: nombre impuesto a Heracles en el momento de su nacimiento, debido a que era hijo de Alceo. No es hasta la edad adulta cuando el héroe cambiaría al que hoy conocemos.
- V. 7 *Climeneo*: Faetón, hijo de Climene.

### SONETO 55

- V. 10 *Donaire*: aquí, chiste o dicho gracioso.

### SONETO 66

- V. 8 *Onoro*: [honoro] honro, ensalzo.

### SONETO 67

- V. 11 *Égis*: [Égida] escudo o rodela de Zeus, labrado para él por Hefesto, guarnecido con borlas y llevando la cabeza de Medusa en su centro, que prestaría en alguna ocasión a Apolo.

### SONETO 72

- V. 7 *Neanto*: rey de Lesbos que corrompió con dinero a los sacerdotes dedicados a custodiar la lira de Apolo para apoderarse de ella y, tras conseguirlo, se retiró a las selvas esperando conmover a los animales, aunque finalmente solo lograría enfurecer a una jauría de perros que terminaron por despedazarlo.

### SONETO 80

- V. 8 *plectro*: palillo o púa empleado por los antiguos para tocar instrumentos de cuerda. También puede significar inspiración, estilo.
- V. 11 *Nereo*: dios griego de las olas del mar, hijo de Ponto y Gea, y uno de los encargados de educar a Afrodita.

### SONETO 88

- V. 10 *Eleucides*: se refiere posiblemente al imperio seléucida, estado helenístico sucesor del imperio de Alejandro Magno situado en Oriente Próximo.

### SONETO 91

- V. 11 *Hircana*: el océano Hircano es el nombre que se le daba en la antigüedad clásica al actual mar Caspio, antes de que el imperio romano le diese su nombre actual. Los tigres de esta región son uno de los tópicos principales de la poesía petrarquista, equiparados siempre a la crueldad de la dama.

#### **SONETO 102**

- V. 2 *Coyunda*: correa o soga de cáñamo con que se unen los bueyes.

#### **SONETO 107**

- V. 1- 8 *Por adular a César, Tolomeo...*: referencia a la historia contada por Plutarco que marcó el inicio del fin de la Segunda Guerra Civil de la República romana. Pompeyo fue apresado por los hombres del faraón egipcio Ptolomeo XIII, que lo degollaron y llevaron su cabeza primero a este y luego a César, dejando el resto de su cuerpo en el mismo lugar donde lo habían asesinado. Cuenta Plutarco que, al verlo, César lloró por la infame muerte otorgada a un personaje de tanta importancia como Pompeyo.



## ANEXO I<sup>1</sup>

### Composiciones de Juan de la Cueva en el cancionero *Flores de baria poesía* (índice alfabético de primeros versos)

#### CUEVA, JUAN DE LA

- A despecho de Amor siguo un camino, núm. 285  
Amor, de inuidia de mi buena suerte, núm. 137  
An uisto los que uiuen en la tierra, núm. 193  
Cantando Orpheo con dorada lira, núm. 78  
Cubrió una obscura nuue el día gereno, núm. 81  
¡Dexad de ser crueles, bellos ojos, núm. 167  
Dexo subir tan alto mi deseo, núm. 76  
Doy muestras de plazer quando más peno, núm. 80  
Dulces regalos de la pena mía, núm. 202  
El espacioso día, núm. 325  
¡El fiero dios de Amor maldito sea, núm. 66  
Huygo de ueros triste y enojada, núm. 77  
Libre de mi cuidado, núm. 310  
Llámame mi deseo a aquella parte, núm. 270  
Lleva de gente en gente Amor mi canto, núm. 114  
Miro, señora mía, el edificio, núm. 79  
No está en partir mudarse el amor mío, núm. 354  
No quiero habitar más aqueste bosque, núm. 139  
Ojos, que sois del fuego mío instrumento, núm. 307  
Poco puede mi llanto, núm. 289  
Quando absente me hallo de mi gloria, núm. 355  
Quando ardía en mí un juuenil brío, núm. 165  
Quando en mi alma represento y miro, núm. 271  
Quando veo los lazos de oro sueltos, núm. 338  
Recójome conmigo a ver si puedo, núm. 166  
Robó mi alma un coracon altivo, núm. 96  
Sileno del Amor se está quexando, núm. 274  
Tantas mudancas veo en el bien mío, núm. 324  
Texió una red Amor de un subtil hilo, núm. 323  
Un encendido amor de un amor puro, núm. 201  
Yra tengo de mí, porque a despecho, núm. 256

---

<sup>1</sup> Fuente: PEÑA, M. (1980): *Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: “Juan de la Cueva: poeta del cancionero *Flores de baria poesía*” (pp. 799- 805). Roma: Bulzoni Editore.

Las composiciones que se repiten posteriormente en el impreso de 1582 y el manuscrito de 1603 equivalen a las siguientes (numeración por esta misma lista): 137, 78, 81, 202, 270, 214, 354, 355, 165, 271, 324, 256.

## **AGRADECIMIENTOS**

Resulta difícil enumerar a todas las personas que, de una u otra manera, han hecho posible este trabajo tras un año relativamente complicado y, de forma especial, estos últimos meses. Sin embargo, no puedo pasar sin agradecer de todo corazón su ayuda a algunos de los profesores de la UCM, como Álvaro Bustos o Mercedes Fernández Valladares, por su disposición ante cualquier problema y su apoyo para que pudiese compaginar tantas clases a lo largo de este curso. De manera especial agradezco su esfuerzo al tutor de este proyecto, Álvaro Alonso quien, además de las exhaustivas correcciones al estudio, se ha adaptado sin ningún problema a los tiempos que el año académico me iba obligando a marcarme, facilitándome infinitamente su desarrollo.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento también a mi familia, que siempre ha confiado en mí ante cualquier proyecto que iniciara: mis hermanos y, sobre todo, mis padres, por tanto apoyo infinito, por creer en mí, por el esfuerzo económico de todos estos años, y por haberme transmitido desde pequeña el amor por la literatura. También a mis tíos y quizá de forma especial a Kike, sin cuyo apoyo y ayuda no había podido realizar el Máster de Educación durante estos meses. Del mismo modo a mis abuelas; a Prudencia a quien, a pesar de que no ha visto finalizado este trabajo, siempre demostró una inmensa confianza en mí; y a Julia, quien también ha colaborado decisivamente en que pudiera llevar a cabo todos los proyectos de este curso.

Y, por supuesto, quiero agradecerle a Jesús por su innumerable ayuda, por haberme revisado y corregido los trabajos cuando me faltaba el tiempo, y por haber demostrado más paciencia y amor del que posiblemente mereciera. De forma especial gracias por estos últimos meses: sin él no habría llegado a terminar este trabajo, al menos no ahora.